

ANGELA MARIA CAMARDELLA RABELLO

IMAGENS DA PRÉ-HISTÓRIA

**AS MÃOS NA PINTURA RUPESTRE
DO ALTO SERTÃO BAIANO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
HISTÓRIA DA ARTE**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO
ANTROPOLOGIA DA ARTE**

Orientadora: MARIA DA CONCEIÇÃO DE MORAES COUTINHO BELTRÃO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO
BRASIL
1997**

RABELLO, Angela Maria Camardella

Imagens da Pré-História: as mãos na pintura rupestre do alto sertão baiano.

xiii, 177 f.

Dissertação: Mestre em História da Arte (Antropologia da Arte)

1. Arte rupestre
2. Pré-história brasileira
3. Cultura
4. Semiótica

I - Universidade Federal do Rio de Janeiro

II - Título

ANGELA MARIA CAMARDELLA RABELLO

IMAGENS DA PRÉ-HISTÓRIA
AS MÃOS NA PINTURA RUPESTRE
DO ALTO SERTÃO BAIANO

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Professora Doutora Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Doutor Luiz Felipe Baêta Neves Flores
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Doutor Aluizio Ramos Trinta
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
maio 1997

***“O sonho e o pensamento estão estritamente ligados,
sobretudo nos momentos em que as sociedades
sonham-se a si mesmas”.***

Michel Maffesoli. A contemplação do mundo.
Porto Alegre, Arte e Ofícios, 1995.

***Para meus pais, Manoel e Angiolina,
pela dedicação à felicidade de seus filhos.***

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação de Mestrado representa a concretização de um ideal de vida acadêmica, para o qual muitas pessoas contribuíram. A todas apresento os meus agradecimentos destacando:

a Profª Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão, orientadora e amiga, de quem só ouvi palavras de estímulo e confiança.

os professores doutores que aceitaram compor a banca examinadora e em especial o Prof. Luiz Felipe Baêta Neves Flores pelos questionamentos epistemológicos, instigando-me a refletir sobre as culturas pretéritas; o Prof. Aluizio Ramos Trinta pelo apoio à proposta de aplicar o modelo semiótico em arqueologia; e a Profª Rosza W. Vel Zoladz, em quem encontrei uma grande incentivadora.

a equipe do curso de Mestrado em História da Arte (Antropologia da Arte) sempre atenciosa e solícita: os coordenadores Almir Paredes, Sonia Gomes e Rogério Medeiros; os Professores Agenor Valle, Léa Guimarães, Rosza W. Vel Zoladz, Miriam Therezinha de Carvalho, Aluizio Ramos Trinta e Berta Ribeiro; e a secretária Sueli de Lima Teixeira.

os companheiros da disciplina de Arqueologia do Museu Nacional, pela colaboração em algum momento da pesquisa: Simone Mesquita, Valéria Muinhos, Márcia Braga, Helianne Mendonça, Ddg Dias, Lígia Zaroni, Isabel Queiroga e Patrícia Pitaluga. Em especial, cito Salete Neme, também amiga, pela presença constante e parceria intelectual.

a digitadora Maria das Graças P. Feitosa pela dedicação e solidariedade.

os amigos que me incentivaram e compreenderam o meu isolamento: Marly Gomes da Costa, Angela Mascelani, Antonio Carlos Rocha, Clara Emília Monteiro de Barros e Celso Luiz Martins. Menciono, especialmente, Mercedes Danza Greco, alma-irmã desde os “bancos escolares” do Pedro II.

os professores e alunos do Colégio Estadual Paulo de Frontin pelo interesse e estímulo.

a grande família Camardella e Rabello pelo respeito, força e amparo.

Por fim, agradeço a Deus em suas múltiplas manifestações pelo alento benfazejo.

Minha homenagem à memória dos Professores Osvaldo Raimundo Heredia e Celeida Tostes e à dos amigos Lêda Maria de Albuquerque Farias e Nelson Avila.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é examinar a pintura rupestre como linguagem e, portanto, uma forma social de comunicação e de significação, no contexto de culturas ágrafas pré-históricas que habitaram o alto sertão baiano. Trata-se de uma pesquisa no âmbito da antropologia da arte em que se busca uma explicação para a cultura a partir da observação do fenômeno estético. Como arqueóloga do Museu Nacional, uma das unidades da Universidade Federal do Rio de Janeiro, integro, desde o ano de 1983, a equipe do projeto Central, sob a orientação da Prof^a Titular Maria da Conceição Beltrão, dedicando atenção especial aos registros de mãos no universo de sinalações rupestres. As noções de “fato social total” (Marcel Mauss), “ciência do concreto” (Claude Lévi-Strauss) e “simbolismo gráfico” (André Leroi-Gourhan), constituem os princípios teóricos que norteiam o trabalho. O recorte seletivo abrange os sítios arqueológicos conhecidos pela população local como “tocas” do Chico Eduardo, Búzios, Dois Irmãos e do Riachão; a gruta do Pequeno e o *canyon* do Riacho Largo, todos situados na vertente noroeste da chapada Diamantina, em meio à caatinga, vegetação típica do sertão nordestino. A monografia inclui, ainda, uma revisão de textos sobre a pré-história da Bahia escritos por Theodoro Sampaio, Carlos Ott, Valentin Calderón, Pedro Ignacio Schmitz e Maria Beltrão. Apresento um quadro demonstrativo de “tradições” e “estilos” para as pinturas rupestres na Bahia, estabelecendo correlações com outros estados brasileiros. O processo de povoamento e deslocamento geográfico imposto aos povos indígenas da Bahia pode ser observado nos mapas em que localizei os assentamentos pré-históricos, os grupos indígenas no período séc. XVI/XIX e as terras indígenas

contemporâneas. Na busca por uma teoria da imagem encontrei, na semiótica ditada por Charles Sanders Peirce, um modelo para investigar a dinâmica do signo — “mão na pedra” — sobre a mente do intérprete, a cultura pretérita. No exercício da “imaginação arqueológica” (Luiz Felipe Flores), apresento uma versão para a cultura produtora da ‘mão na pedra’ incorporando, às informações advindas da leitura semiótica, dados arqueológicos e etnográficos.

ABSTRACT

This thesis considers rock painting as a language and thus a form of social communication and signification in the context of the pre-writing cultures that inhabited the high *sertão* of Bahia State, in Brazil. It describes a study in the anthropology of art seeking to explain culture on the basis of esthetic phenomena. Since 1983, as an archeologist with the National Museum (a unit of Rio de Janeiro Federal University) and member of the team of Project Central under the orientation of Professor Maria da Conceição Beltrão, I have given especial attention to records of hands in the universe of rock signs. The notions of “total social fact” (Marcel Mauss), “science of the concrete” (Claude Lévi-Strauss) and “graphic symbolism” (André Leroi-Gourhan) constitute the theoretical principles underpinning this study. The sample comprises the Chico Eduardo, Búzios, Dois Irmãos and do Riachão archeological sites, known locally as “tocas” (caves), plus the Pequeno cave and Riacho Largo *canyon*, all located in the northeastern slopes of the Chapada Diamantina uplands. The local vegetation, typical of the semi-arid northeast *sertão*, is *caatinga* scrub. The monograph also includes a review of texts on the prehistory of Bahia State written by Theodoro Sampaio, Carlos Ott, Valentin Calderón, Pedro Ignacio Schmitz and Maria Beltrão. I offer a descriptive table of “traditions” and “styles” of rock paintings in Bahia and establish correlations with other states in Brazil. The processes of the settlement and geographical displacement of Bahia’s indigenous peoples are illustrated on maps also showing the prehistoric settlements, indigenous groups from the 16th to the 19th century and the territories of contemporary indigenous

groups. In seeking a theory of images, I found in the semiotics of Charles Sanders Peirce a model for investigating the dynamics of the effect of “hand-on-stone” signs on the mind of the interpreter (the past culture). Bringing an “archeological imagination” (Luiz Felipe Flores) to bear, to interpretation that I offer for the culture that produced the “hand-on-stone” incorporates information obtained by a semiotics-based analysis, as well as archeological and ethnographic data.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	1
2 - PERCORRENDO CAMINHOS: QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO....	13
3 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	39
3.1 Theodoro Sampaio.....	40
3.1.1 A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Theodoro Sampaio.....	42
3.2 Carlos Ott.....	45
3.2.1 A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Carlos Ott.....	46
3.3 Valentin Calderón.....	50
3.3.1 A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Valentin Calderón.....	52
3.4 Pedro Ignacio Schmitz.....	57
3.4.1 A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Pedro Ignacio Schmitz.....	57
3.5 Maria Beltrão.....	59
3.5.1 A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Maria Beltrão.....	62
3.6 Comentários.....	70
4 - A PESQUISA DE CAMPO: UMA TROCA DE OLHARES.....	87
4.1 A cidade.....	88
4.2 Os sítios arqueológicos.....	101
4.2.1 Aspectos gerais.....	102
4.2.1.1 Geomorfologia.....	102
4.2.1.2 A rocha e as pinturas.....	103
4.2.1.3 As tintas.....	104
4.2.1.4 Levantamento e reprodução das pinturas.....	106
4.2.2 A toca do Chico Eduardo.....	108
4.2.3 A toca dos Búzios.....	119
4.2.4 A toca Dois Irmãos.....	124
4.2.5 As tocas do Riachão.....	126
4.2.6 A toca da Onça.....	127
4.2.7 A gruta do Pequeno.....	129
4.2.8 O <i>canyon</i> do Riacho Largo.....	131

5 - POR UMA LINGUAGEM DA MÃO.....	134
5.1 O objeto do signo ‘mão na pedra’	138
5.1.1 O objeto imediato.....	139
5.1.1.1 Mão-forma.....	139
5.1.1.2 Mão-composição.....	142
5.1.2 O objeto dinâmico.....	145
5.2 Ícones, índices e símbolos.....	151
5.2.1 A ‘mão na pedra’ enquanto ícone.....	151
5.2.2 A ‘mão na pedra’ enquanto índice.....	153
5.2.3 A ‘mão na pedra’ enquanto símbolo.....	155
5.3 Do que nos “fala” a ‘mão na pedra’	159
6 - CONCLUSÃO.....	164
7 - BIBLIOGRAFIA.....	168

1 - INTRODUÇÃO

Espaço, tempo e imagem: a rocha, a pré-história e a ‘mão na pedra’, são os elementos que se conjugam na paisagem do alto sertão¹ baiano evidenciando a potência primeira do ser humano - a criação.

O quartzito, na forma de *canyons*² e o calcário na forma de tocas³ compreendem o espaço natural que o homem transformou, ao longo da caminhada pretérita, em espaço cultural, suporte para múltiplas combinações de linhas, formas e cores a que denominamos pinturas rupestres. Oriunda do latim *rupes*, que significa rochedo, a palavra rupestre é empregada na expressão ‘arte rupestre’, para designar pinturas e gravuras executadas sobre superfícies rochosas por populações ágrafas. No decorrer do texto, utilizamos sinalações, registros e desenho como sinônimos para pintura rupestre. Realizadas no período da pré-história, um tempo anterior à escrita linear, essas imagens sobressaem pela forma estética da apresentação.

¹ O topônimo ‘alto sertão’, aqui adotado, segue o sentido empregado por Ceres Rodrigo Mello (1987) para identificar exclusivamente as áreas secas existentes no território nacional. Segundo ela, a expressão ‘alto sertão’ teria surgido em registros do século passado relacionados à semi-aridez.

² A tradução de *canyon* para língua portuguesa, corresponde a canhão, vale encaixado ou grot, uma garganta sinuosa e profunda cavada por um curso d’água. Cf. Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa - Aurélio B.H. Ferreira, 1961.

³ A palavra ‘toca’ é a denominação local, freqüentemente usada no alto sertão baiano em substituição à palavra gruta.

Frente à rocha pintada, deixamo-nos conduzir para além da visualidade, para a ação da mão que constrói figuras a partir de escolhas — do espaço na pedra, da cor, do traço, fornecendo-nos os elementos de uma sociedade que se fez eterna ao fixar na rocha suas idéias, valores e sonhos.



Anterior à pesquisa em arte rupestre, integramos projetos em arqueologia pré-histórica, nos quais tivemos a oportunidade de participar da escavação de diferentes ‘sítios arqueológicos’ — locais de ocupação humana pretérita — situados nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, sob a orientação dos arqueólogos-professores da UFRJ Maria Beltrão e Osvaldo Heredia. Um trabalho de campo, ou, na linguagem usada pelos arqueólogos, campanha, consiste inicialmente, no levantamento de informações junto a população local e de situações que apresentam, à primeira vista, sinais de uma ocupação passada. Após a seleção dos sítios a serem estudados, procede-se à prospecção de dados, consistindo na abertura de quadriculas (1,50 x 1,50 m), em vários pontos, para sondagem do tipo de assentamento e da potencialidade em termos de vestígios materiais que possam estar ocultos pelos sedimentos. Em caso positivo, processa-se à escavação do sítio arqueológico.

A escavação arqueológica começa pela limpeza do terreno. A partir daí divide-se a área em quadriculas identificadas por letras e/ou números, anotando-se a orientação N/S. Com o auxílio de colheres de pedreiro, pás, pincéis ou mesmo de

instrumentos cirúrgicos (bisturis, pinças), os responsáveis por cada quadrícula procedem à remoção dos sedimentos, revelando os vestígios materiais de um modo de vida que se julgara perdido: artefatos - líticos, ósseos, cerâmicos, malacológicos; carvões; enterramentos, restos de alimentação, etc. A presença de louça e/ou ferro, estranhos à cultura indígena, podem indicar o contato com o europeu. A distribuição espacial desses sinais fica anotada em planos horizontal (contiguidade) e vertical (profundidade), além do cadastramento (numeração e identificação) do material de acordo com a categoria ergológica. Conjugados à análise de cada peça para identificação das técnicas de elaboração e traços de utilização pelo homem, tais procedimentos constituem o instrumental básico da Arqueologia que tem por objeto de estudo a cultura material, ou melhor o tecnicismo. Os arqueólogos franceses Philippe Bruneau e Pierre-Yves Balut (1986) propõem uma arqueologia voltada para as manifestações históricas do *homo faber*, a saber o equipamento técnico de toda a cultura, o que tornaria possível uma ‘arqueologia do recente’ (sic).

Aprendemos, que uma escavação arqueológica não constitui um fim em si mesma: ela é o veículo de que o pesquisador utilizar-se-á para, apoiado no equipamento técnico, buscar nas teorias antropológicas e no dado etnográfico, uma aproximação com o modo de vida do grupo que deixou suas marcas. Cada sítio arqueológico encerra um espaço construído passível de observação do comportamento grupal quanto, de acordo com Edmund Leach (1985), às atividades naturais (biológicas), técnicas (alteração do mundo físico) e expressivas (de caráter sócio-religioso ou estético). Em cada solução, *um modo humano de fazer as coisas*, a cultura.

Genericamente definida como o conjunto de comportamentos e crenças apreendidos pelo homem enquanto membro de uma sociedade e transmitidos de uma geração a outra, a cultura está inserida em um determinado contexto sócio-temporal. Leach observa, ainda, que na discussão em torno do conceito de cultura, as expressões ‘*ciência da cultura*’ e ‘*ciência da sociedade*’ são empregadas como equivalentes, quando correspondem a diferentes orientações metodológicas frente ao objeto a ser estudado, quais sejam, respectivamente, as relações dos homens com o mundo ou as relações dos homens entre si. Não deve ser esquecido que uma pesquisa é fruto do momento teórico/histórico da sua produção, incluindo-se, na atualidade, a vontade política de agentes financeiros governamentais ou de empresas particulares. O pesquisador, sendo possuidor de um conhecimento em permanente construção, depende do acesso a fontes primárias e informações cujo controle não lhe cabe, fatos que interferem diretamente na posição científica por ele seguida. Os estudos arqueológicos podem ser incluídos na área que Edmund Leach aponta como ‘*ciência da cultura*’, porquanto voltados para a produção material de populações ágrafas que antecederam os europeus na ocupação do território brasileiro. A pintura rupestre, que nos propomos investigar, alinha-se também à ‘*ciência da cultura*’ integrando uma determinada “realidade” sócio-cultural.

A partir de 1983, o contato *in loco* com *canyons* e tocas com pinturas no alto sertão baiano, significou para nós a possibilidade de estudar culturas pré-históricas a partir do fenômeno estético. Não se tratava mais de, literalmente, escavar para encontrar, posto que a imagem ali estava à mostra. No entanto, tal fato não nos eximiu de rigor científico no levantamento e reprodução das figuras tais como se apresentam na

atualidade. Conhecidos pelos caçadores regionais, os sítios tiveram seu potencial arqueológico descoberto por Maria Beltrão que conduziu pessoalmente esta fase da pesquisa. As sinalações rupestres têm sido estudadas por diversos pesquisadores, aos quais faremos referência ao longo da dissertação. A prospecção e a escavação arqueológica acontecem paralelamente ao estudo das figuras pintadas, pois, como assinalamos acima, nosso propósito estende-se à cultura como uma unidade.

Assim, como Claude Lévi-Strauss reafirmou recentemente (1993), situamos a arte das sociedades ditas primitivas no ponto de interseção das manifestações culturais materiais — objetos, ferramentas, instrumentos — com as manifestações espirituais — instituições, costumes, crenças. Nestas sociedades, os fatos estéticos incorporam o conjunto de relações sociais, juntamente com a sociedade, a religião, a economia e a história. Marcel Mauss (1872-1952) — fundador da *L'Année Sociologique* — havia percebido o caráter social do fenômeno estético, na medida em que a questão do belo dependia do reconhecimento coletivo. Independente da necessidade imediata, um objeto estético apresentaria um componente de satisfação, a que Mauss (1967: 148) atribuiu ao desejo de “*sentir puramente, de sentir la natureza*”. Sobre o desenho, para ele a arte mais elementar, afirmou:

Em todo dibujo se encuentra siempre una expresión y una impresión: expresión en el que lo realizó, porque se expresa; impresión en aquel que recibe el impacto de esta expresión, en el espectador. (Mauss, *idem*:186)

Mais adiante no mesmo texto apresentava a noção de arte como linguagem:

No está de más introducir la noción del arte como frase: el artista no solamente ‘dice’, sino que ordena las cosas cuando está ‘diciendo’. (*ibid* 188)

Marcel Mauss reconhecia nos objetos de arte a característica do símbolo “*que permite pensar una cosa bajo la forma de outra*” (*ibid*: 152), sugerindo sua análise por meio de métodos lingüísticos, posto que a língua seria o símbolo máximo da comunicação social.

Sem dúvida, esses elementos estão presentes na pintura rupestre que compreendemos como imagens produzidas e dispostas segundo normas ditadas culturalmente. Mesmo que, o significado nos escape, as imagens certamente produzem um impacto visual, que nos leva a atribuir-lhes uma significação, fato que motivou a nossa pesquisa. Define-se assim a linha-mestra desta dissertação: a pintura rupestre comporta uma linguagem visual e estética e, como tal, uma forma social de comunicação e de significação utilizada pelas culturas sem escrita alfabética. Uma “*prática significativa*”, conforme Lúcia Santaella (1986: 14), porquanto “*prática de produção de linguagem e de sentido*”, passível de uma abordagem à luz da semiótica – teoria geral dos signos, aplicável a todas as linguagens possíveis.

Ao optarmos por uma leitura semiótica da pintura rupestre, afastamo-nos da semiologia, também uma teoria dos signos, mas fundamentada na linguística. Criada no início deste século por Ferdinand de Saussure, a semiologia reconhece no signo a composição binária de *significante* (imagem acústica) e *significado* (conceito). Roland Barthes (1996) acrescentaria o elemento *significação* — um contrato coletivo, arbitrário e inscrito em uma temporalidade longa unindo os elementos anteriores e indicativo do caráter hereditário da língua. A semiótica que pretendemos aplicar, segue a proposição

de Charles Sanders Peirce na qual um signo seria composto por três elementos: o representâmen, o objeto e o interpretante. Peirce considerava todas as realizações humanas no âmbito da linguagem e propôs uma análise pragmática da relação do signo com o indivíduo, buscando o valor prático como critério de verdade. Inversamente, a semiologia rejeita a pragmática, priorizando as análises sintática e semântica uma vez que submete o signo à estrutura da língua. Lúcia Santaella, seguidora da semiótica de Peirce, comenta que a semiologia de extração linguística, teria rompido com

as veias de indagação das relações inseparáveis que a linguagem mantém com o pensamento, as operações da mente, a ação e com o intrincado problema da representação do mundo”. (Santaella, 1986: 110)

Entendemos que a composição triádica do signo proposta por Peirce oferece-nos a oportunidade de trabalhar com instrumentos dinâmicos em permanente mediação com o homem, criador da cultura.

*

* *

No Estado brasileiro, a Bahia é a unidade da federação que, juntamente com Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão, constitui o espaço geográfico do nordeste. A observação da pintura rupestre

que vimos procedendo desde 1983 sob a orientação da arqueóloga Maria Beltrão — coordenadora do projeto Central, pesquisa arqueológica que abordaremos oportunamente no Capítulo três — localiza-se no noroeste baiano, dentro dos limites, por ela estabelecidos, da Região Arqueológica de Central - RAC, conforme pode ser observado na ilustração nº 1.

Tendo como epicentro a cidade de Central (11° 08'08" lat S. e 45° 06'46" long 0), sede do município que deu nome à região arqueológica, a área a ser estudada totaliza 270 mil km². Os estudos voltados para as sinalações pré-históricas priorizaram os municípios situados à margem direita do rio São Francisco, na Chapada Diamantina. Embora a vertente sul da chapada seja mais úmida, toda a região é marcada pela seca entre os meses de abril e outubro, seguida por período de chuvas intermitentes nos meses de novembro a março. Os rios Verde e São Francisco constituem os únicos cursos perenes de água doce, em contraste com os riachos de água salobra. Os sítios arqueológicos, independente da ocorrência de pinturas, distribuem-se em meio à caatinga⁴ que apresenta aspectos diferenciados ora sob a forma de moitas baixas, ora de mata fechada. Na estação seca, as árvores e arbustos tornam-se espinhentos, ocorrendo com frequência, as cactáceas popularmente conhecidas como cabeça-de-frade, xique-xique e mandacaru. Algumas árvores, localmente denominadas quebra-facão, velame e canelinha exalam perfumes que suavizam a aridez circundante.

Para definir o objeto de estudo, no universo da arte rupestre, procuramos conciliar o interesse pelas figuras pintadas na rocha, com a pertinência de uma pesquisa voltada para o fenômeno estético. Da arte para a cultura, nossa contribuição ao estudo

⁴ A caatinga é uma vegetação típica do sertão semi-árido do nordeste brasileiro, em que predominam as plantas xerófilas, adaptadas à escassez de água. (Garcia e Garavello, 1995)

do modo de vida das sociedades pretéritas que povoaram o alto sertão baiano. Assim, nas caminhadas pela caatinga, despertava nossa atenção a imagem da mão em situações diversas: isolada, em grupos e/ou junto a figuras geométricas, zoomórficas e/ou antropomórficas. No perímetro urbano, percebíamos ainda a repetição (?) do gesto nas paredes de algumas residências. Diante da concentração de uma centena de mãos direitas no teto de um único sítio — a toca do Chico Eduardo, no município de Itaguaçu da Bahia, finalmente a solução: a ‘mão na pedra’ seria o ponto de partida para nossa investigação. Mãos-signo, as imagens às quais passamos a identificar como ‘mão na pedra’ são fruto da ação humana, uma criação cultural e não um desenho espontâneo da mão orgânica na rocha. Com isso, rejeitamos o caráter mimético muita vez atribuído à pintura rupestre como se as formas criadas fossem cópias de formas existentes na natureza. Acreditamos que os registros da ‘mão na pedra’ ultrapassam a experiência lúdica e a cópia, estando o fato estético imbuído de significação para o grupo, reiterando o pensamento maussiano exposto anteriormente e viabilizando uma análise semiótica. O gesto que registrou no suporte rochoso a mão, sugere um ato simbólico remetendo-nos a Sigfried Giedion em *“L’Eterno Presente”*.

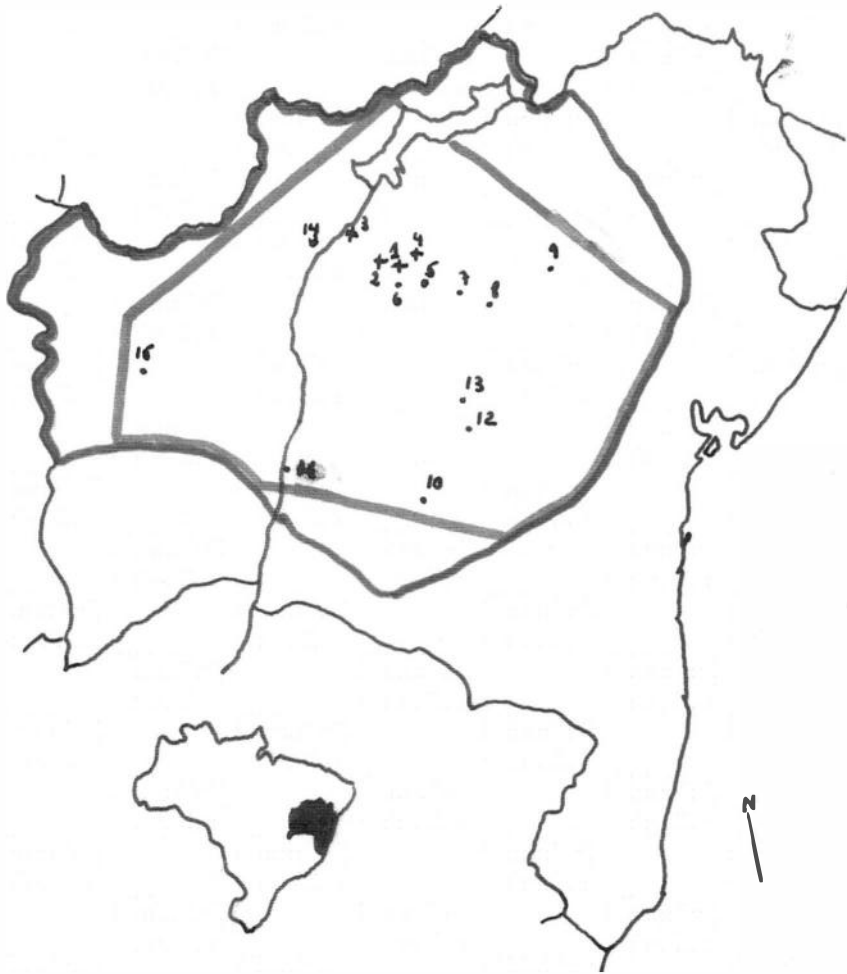
Che la rappresentazione della mano, la parte del corpo dotata delle maggiori facoltà creatici possa insieme esprimere una particolare forza ed un significato magico, sembra evidente di per se stesso⁵. (Giedon, 1965:96)

*

*

*

⁵ Que a representação da mão, a parte do corpo dotada de maior faculdade criativa, possa em si mesma exprimir uma força particular e um significado mágico, sempre evidente por si.



IL1 - Mapa do estado da Bahia

- Região Arqueológica de Central
- Área em estudo pela equipe do projeto Central, coordenado pela Profª Maria Beltrão
- + Municípios onde estão situados os sítios arqueológicos com pinturas pesquisados por Angela Rabello

+ 1 Central	+ 2 Itaguaçu da Bahia	+ 3 Xique-Xique	+ 4 Jussara
. 5 Irecê	. 6 Uibai	. 7 América Dourada	. 8 Morro do Chapéu
. 9 Jacobina	. 10 Rio de Contas	. 11 Bom Jesus da Lapa	. 12 Andaraí
. 13 Lençóis	. 14 Barra	. 15 Barreiras	

Estruturalmente, a dissertação que começamos a desenvolver, contém seis capítulos, incluindo esta introdução e a conclusão.

As dificuldades e os questionamentos com que nos deparamos ao buscar uma interpretação para a presença de mãos no universo da pintura rupestre, constituem o tema do Capítulo 2 *“Percorrendo caminhos: quadro teórico metodológico”*. Os preceitos antropológicos norteadores do trabalho e as hipóteses que pretendemos desenvolver, são apresentados ao final do capítulo.

No Capítulo 3, efetuamos a revisão de textos produzidos pelos pesquisadores Theodoro Sampaio, Carlos Ott, Valentin Calderón, Pedro Ignacio Schmitz e Maria Beltrão sobre a pré-história da Bahia. Elaboramos um quadro demonstrativo das “tradições” de pinturas rupestres no Brasil, suas características e localização geográfica. Acrescentamos, ainda, uma breve exposição sobre as populações indígenas na Bahia. O processo de deslocamento geográfico imposto aos nativos, pode ser observado nos mapas onde assinalamos as culturas pré-históricas estudadas por aqueles pesquisadores, os grupos indígenas até o século XIX e as terras indígenas atuais.

A experiência do trabalho de campo, na qual reconhecemos “uma troca de olhares”, encerra o tema do Capítulo 4 que subdividimos em dois itens, correspondentes a instâncias complementares: 4.1 - *A cidade*, onde tratamos do contato com a população que nos recebeu e guiou pela caatinga e 4.2 - *Os sítios arqueológicos*, em que descrevemos e reproduzimos as imagens da ‘mão na pedra’ selecionadas para estudo.

“Por uma linguagem da mão” é o título do Capítulo 5, no qual desenvolvemos uma interpretação da ‘mão na pedra’ enquanto signo e sua inserção na totalidade do fato social. Trata-se de um exercício em que buscamos conciliar a semiótica, segundo

Charles Sanders Peirce com a ‘imaginação arqueológica’ proposta pelo antropólogo Luiz Felipe Baêta Neves Flores. De acordo com a terminologia pertinente à semiótica, subdividimos este capítulo em: 5.1 - *O objeto do signo ‘mão na pedra’*, que comporta o ‘objeto imediato’ e o ‘objeto dinâmico’; 5.2 - *Ícones, índices e símbolos* que são os signos resultantes da relação do signo com o seu objeto e, por último 5.3 - *Do que nos “fala” a ‘mão na pedra’*, onde apresentamos nossa versão para a cultura que produziu a ‘mão na pedra’ no alto sertão baiano.

Na conclusão, procuramos sintetizar algumas questões-chave do trabalho e expomos algumas possibilidades de extensão da pesquisa no âmbito da arte indígena brasileira.

2 - PERCORRENDO CAMINHOS: QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO

*“A medida de liberdade que deixaremos
à nossa imaginação é questão de gosto e de tato”*

Ernst Gombrich

Extraída do artigo “O Milagre de Chauvet” (Folha de S. Paulo, caderno ”Mais!”, 12/1/97) a frase em epígrafe adverte para o perigo da interpretação de imagens rupestres pré-históricas. O autor Ernest Gombrich, respeitado historiador da arte, comenta as pinturas descobertas neste final de século em cavernas da França, em especial Cosquer (1991) e Chauvet (1994), cujas datações apontam uma idade próxima a trinta mil anos.

Gombrich reconhece o pioneirismo do antropólogo Franz Boas ao propor, em “*Primitive Art*” (1927), investigar a arte das sociedades ágrafas contemporâneas associando produção de artefatos e função social. Quanto à arte do “*homem das eras arcaicas*”, onde faltam os dados etnográficos, declara desconhecer “*o que levou aqueles caçadores a retratar animais nas paredes das cavernas*”, cabendo ao pesquisador formular hipóteses. Pelo estudo do desenvolvimento estilístico da arte iniciada provavelmente há cerca de cinquenta mil anos, no período denominado Paleolítico (dois e meio milhões/dez mil anos), constatou o pleno domínio de técnicas que

presumivelmente estariam arraigadas a uma tradição anterior. Simultaneamente às formas convencionais, ele percebeu alguma liberdade de expressão dos autores exemplificada nas “*criaturas fantásticas*”, na imagem única de uma coruja e em experimentos com visões frontais, perspectiva ou ainda no uso da sombra. Independentes do traço (esquemático para as figuras humanas e naturalista para os animais) e do sítio em que se localizam, as imagens da pré-história atenderiam a fins determinados. “Mas”, pergunta enquanto conclui o artigo, “*algum dia saberemos quais eram esses propósitos?*”

A partir deste questionamento suscitado por Gombrich apresentamos a fundamentação teórico-metodológica da nossa dissertação sobre a imagem da mão na pintura rupestre no alto sertão da Bahia.

Pode parecer contraditório, mas o primeiro passo no caminho a ser percorrido foi fugir às freqüentes e generalizadoras indagações voltadas para a **origem, essência, fundamento e significado** da arte rupestre às quais correspondem respostas igualmente abrangentes.

Para o antropólogo Luiz Felipe Flores o problema de tais generalizações reside na atitude, de alguns leigos ou mesmo de especialistas, em querer encontrar uma **Verdade**, deixando escapar, a seu ver,

o jogo relacional das instâncias sociais, seus tempos distintos, seus pesos, papéis e funções diferentemente dispostos segundo os momentos observados. (Flores, 1995:8)

Quanto à atribuição de **significado** para a arte rupestre, este pode saltar do **absoluto** — porquanto *“tudo deve ser analisado porque quer dizer alguma coisa”*, para a **excepcionalidade** pois

há poucas evidências ‘descobertas’, o artista é extraordinário — porque esteticamente ‘muito bom’, porque há/’sempre houve’ poucos, porque trata de coisas estranhas, raras ou ... generosas, atesta velhas e difíceis suposições quanto à sua ‘tradição’, sociedade, cultura. (Flores, idem: 13)

Parafraseando Ernest Gombrich, dizemos que a medida de liberdade que deixaremos à nossa imaginação no desenrolar deste trabalho é uma questão de *trato científico* ou melhor, valendo-nos de expressão sugerida por Luiz Felipe Flores, **‘imaginação arqueológica’**. Acreditamos que a imaginação arqueológica possibilitará integrar informações provenientes da prática da arqueologia — objeto empírico — a *“proposições e suspeitas e rumores” (sic)* dados que aparentemente não tenham caráter de cientificidade, para produzir conhecimento. O exercício da imaginação arqueológica permitirá, ao pesquisador, vencer os limites impostos pela materialidade dos vestígios culturais produzidos em um passado distante, reelaborando-os, incorporando-os a uma variedade de informações próprias do momento teórico/histórico presente. O resultado poderá ser uma conjectura acerca do modo de vida de determinada cultura pretérita e, também, um repensar, redefinir questões epistemológicas pertinentes à arqueologia. Prosseguindo, a medida de liberdade para a imaginação arqueológica é também, felizmente, uma “questão de gosto” enquanto pudermos nos deixar conduzir pela

afetividade na escolha do item a ser investigado. A ‘mão na pedra’, pré-histórica, aparentemente silenciosa, surge diante de nós como exemplo de *‘imagem religante’*, segundo o pensamento do sociólogo Michel Maffesoli (1995:18), pois “*ela une ao mundo que cerca, ela une aos outros que me rodeiam*”, estabelecendo um vetor de comunhão entre o ‘outro’ e nós, entre passado e presente.

Definir o objeto de estudo em meio à multiplicidade de imagens pintadas na pedra impôs-se como procedimento seguinte. Antes de decidir, participamos de campanhas (cerca de vinte dias a cada dois anos) à Região Arqueológica de Central, desenvolvendo atividades diversas, a saber:

— levantamento (localização e descrição) de sítios arqueológicos com pinturas, tarefa básica para a estruturação e desenvolvimento da pesquisa (1983/1989/95);

— observação e decalque de figuras zoomórficas que pudessem indicar a contemporaneidade homem-fauna, importante para a elaboração de uma cronologia relativa das culturas (1984);

— escavação arqueológica da toca da Esperança, que revelou sinais da presença de homem fóssil no Brasil (1989/91);

— prospecção arqueológica nas tocas Bonita e do Chico Eduardo, para a recuperação de vestígios indicadores de ocupação humana pretérita (1995);

— consulta a órgãos públicos e a moradores locais para coleta de dados pertinentes ao processo de ocupação humana na área. A descoberta de figuras estranhas ao imaginário indígena, como o boi e a viola pintadas na toca Bonita, expandiu a pesquisa para o período histórico (1989/1991/1993/1995).

Na execução de tais tarefas, fez-se necessário um contínuo deslocamento pelas localidades situadas entre os municípios de Gentio do Ouro, Barra, Xique-Xique, Itaguaçu da Bahia, Central, Jussara, Uibaí, Irecê, Morro do Chapéu e Jacobina, colocando-nos em contato direto com a população urbana e rural. Em algumas residências, a impressão da mão na parede frontal remetia nossa memória às mãos que vínhamos observando em meio à caatinga sobre as paredes da rocha calcária ou do quartzito. A proximidade passado/presente fazia aflorar à mente questionamentos que exigiam redobrada atenção aos sentidos da visão e da audição.

Durante a campanha de 1989 chegamos à toca do Chico Eduardo. Situada no antigo município de Tiririca (hoje Itaguaçu da Bahia), a imagem da mão aí deixada pelo homem pré-histórico apresentava uma nova situação: cerca de uma centena de mãos direitas impressas em vermelho ordenavam-se em linhas sinuosas pelo teto da toca junto a desenhos geométricos diversos pintados na mesma cor. A singularidade da composição determinou nossa decisão de investigar a cultura a partir da presença de mãos na pintura rupestre no alto sertão baiano. A ‘mão na pedra’ passou a constituir nosso objeto de estudo.

A mão é uma das figuras mais destacadas na bibliografia que abrange dos manuais de história da arte e de pré-história às publicações específicas em arqueologia, passando por estudos na área da filosofia e psicologia. No Brasil, entretanto, percebemos uma ênfase na determinação de “tradições e ‘estilos regionais” no intuito de compor um quadro demonstrativo do processo de ocupação do território nacional. Até o momento, não tivemos acesso a qualquer trabalho específico sobre a ocorrência de mãos na arte rupestre brasileira. Em *“Projeto Central, Bahia: os zoomorfos da Serra*

Azul e da Serra de Santo Inácio”, Maria Beltrão e Tania Lima (1986) situaram as mãos registradas nos afloramentos quartzíticos da Chapada Diamantina (Região Arqueológica de Central) no estilo Serra Azul que integra a tradição Geométrica. Posteriormente (1993) Maria Beltrão e Cynthia Luce pensaram-na como signo no sentido de uma convenção social.

Uma vez descartadas as generalizações e definido o objeto a ser investigado, mister delimitar a área da pesquisa e selecionar os sítios arqueológicos.

Na unidade mais extensa constituída pela Região Arqueológica de Central (270 mil km²) estabelecemos uma área na extremidade noroeste da Chapada Diamantina que abrange os municípios de Jussara, Central, Itaguaçu da Bahia e Xique-Xique. Um dos motivos para esta escolha foi o cadastramento das sinalações efetuado pela equipe executora do projeto Central, no período 1982/86. A maior incidência de mãos ocorria no município de Central, distribuídas pelas serras Azul (ou das Laranjeiras), de Belém (ou Stº Inácio de formação quartzítica) e a serra da Pedra Calcária, nos locais que identificados como sítios arqueológicos.

Páginas atrás empregamos a expressão **sítio arqueológico** como sinônimo de assentamento humano. No *“Manual de Introdução à Arqueologia”*, Pedro Augusto Ribeiro (1977:57) definiu sítio arqueológico como o *“lugar onde se encontram restos de de uma cultura passada, extinta”*. Já para a arquiteta e arqueóloga Cristina Sá um sítio arqueológico seria o vestígio de um ou mais assentamentos pretéritos, entendendo por assentamento os *“lugares de permanência de grupos sociais em geral assinalados por construções ou agenciamento destinados ao abrigo e ao conforto”*. (Sá, 1991:111) Preferimos utilizar a correspondência sítio arqueológico-assentamento humano e não a

de sítio arqueológico-cultura extinta, pois entendemos que a neutralidade da primeira atende às atuais linhas da pesquisa arqueológica transcendendo a pré-história e alcançando os núcleos urbanos (Arqueologia Industrial, Arqueologia Urbana).

Os resultados preliminares das campanhas sugeriam, no conjunto das sinalações analisadas no noroeste da Chapada Diamantina, que o “*homem pré-histórico procurou mostrar a interrelação céu e terra*” (Beltrão, Locks e Cordeiro, 1994: 338), diferindo da parte nordeste onde predominava a relação homem e animal. Tendo já participado do levantamento das figuras de sítios incluídos nesta avaliação — tocas do Cosmos e do Chico Eduardo e o *canyon* da Fonte Grande, resolvemos explorar mais esta área direcionando nossa atenção à presença de mãos e sua associação ou não às ‘*pinturas ligadas ao céu*’. (sic)

A distância e a dificuldade de locomoção pela caatinga limitavam as incursões diárias a apenas um ou dois sítios. A equipe de Maria Beltrão cadastrou quarenta e oito sítios. A imagem da mão foi constatada em somente oito: Riacho Largo, Pequeno, Boqueirão, Aranha, Búzios, Percílio III (atual toca da Olaria), Chico Eduardo e Riachão. Na maioria dos casos retornamos aos sítios para confirmar e/ou complementar os dados. Os procedimentos metodológicos adotados na verificação e reprodução das pinturas rupestres serão descritos no capítulo destinado ao trabalho de campo.

Assim sendo, construímos o *corpus* da pesquisa em torno dos registros da ‘mão na pedra’ variáveis quanto à apresentação (isolada, em grupo ou associada a sinalações diferentes); à técnica (impressão direta, carimbo, desenho preenchido e contorno) e à lateralidade expressada (direita ou esquerda). Incluímos ainda desenhos em que a mão foi representada como parte integrante de antropomorfos indicando gestos. Atento às

maneiras de utilizar o corpo humano, Marcel Mauss (1974: 214-215) menciona “*atos de educação*” que compreendem as técnicas corporais aprendidas e transmitidas no grupo. Os gestos podem ser vistos como “hábitos” que abrangem, além da técnica, uma “*obra da razão prática coletiva e individual*”, ou seja os gestos são eminentemente produções culturais. Acreditamos ter percebido em algumas figuras humanas a intenção do autor em registrar movimentos corporais, justificando a seleção. Tais sinalações recebem a classificação de “*ação de biomorfos*” aplicável ao desenho zoomorfo e/ou antropomorfo, em conjunto e/ou isoladamente, mas com visíveis manifestações de locomoção e/ou gestos. Em oposição às figuras de “ação” emprega-se o termo “estático”. As imagens da mão, foco de nossa dissertação, estariam, a princípio, nesta categoria.

O recorte seletivo deste trabalho fica composto pelas seguintes unidades-sítios, seus respectivos municípios e imagens:

. toca do Chico Eduardo	Itaguaçu da Bahia	mãos / gestos
. toca dos Búzios	Xique-Xique	mãos / gestos
. toca Dois Irmãos	Jussara	mãos
. tocas do Riachão	Central	mãos
. toca da Onça	Central	gestos
. grotas do Pequeno	Central	mãos
. <i>canyon</i> do Riacho Largo	Central	mãos / gestos

Chico Eduardo e Búzios constituem os sítios arqueológicos dos quais dispomos de maiores informações. Mãos direitas no primeiro e uma única mão esquerda no segundo encerram as imagens-guia, pontos de referência das hipóteses que pretendemos confirmar no âmbito da Antropologia da Arte.

‘Mão na pedra’, simplesmente exposta, apenas sendo. Mão compondo gestos, completando o homem, sendo também. Assim a pintura rupestre: positiva no existir. Um dos nossos objetivos é afirmar a positividade da arte rupestre, afirmando a *positividade do gesto que a produziu*. Ou seja, seguindo o pensamento de Luiz Felipe Flores, pretendemos não individualizar a arte rupestre vendo no artista uma excepcionalidade que nos informa sobre a sociedade a qual pertence. Nem tampouco considerá-la “*comum expressão de todos*” (*sic*) em uma sociedade ilusoriamente sem conflitos ou fissuras. Portanto, nosso olhar volta-se para a peculiaridade da ‘mão na pedra’ como objeto cultural,

uma inscrição ou uma pintura que tem regras de pertencimento para fora, para a etnia que a produziu, para o período histórico em que se deu, para as práticas econômicas que o permitiram, para as formas religiosas em que se insere — enfim, para um vasto feixe de **relações** em que se pode ser lançado para ser melhor compreendido. (Flores, 1995: 16)

De que maneira atingir o feixe de relações sócio-culturais do grupo autor das pinturas partindo da presença física da imagem da mão? Como chegar ao ‘outro’ a partir do meu olhar? Para continuar caminhando foi preciso buscar uma resposta a esta questão fundamental.

“Só se vê aquilo que se olha”, afirmou o filósofo existencialista Maurice Merleau-Ponty em “*O olho e o espírito*” (1975:278). O homem, sujeito pensante e eu corpóreo, construiria uma espacialidade vivida ‘por dentro’. O ponto zero seria o próprio corpo, cabendo à visão ensinar a ver o “mistério da simultaneidade” (*sic*) existencial de seres diferentes. Estudos antropológicos esclarecem que a fusão olho-espírito é constituída pela cultura que dirige o olhar (coletivo), nomeando, classificando e interpretando as coisas do mundo, a partir de interesses e necessidades de uma coletividade contextualizada. Rudolf Arnheim em “*Arte e Percepção Visual*” (1991: 39) atentou para os aspectos psicológicos da visão concebendo-a como uma atividade da mente humana capaz “*de produzir padrões que interpretam a experiência por meio de forma organizada. O ver é compreender*”. Do olhar à compreensão, a cultura impõe-se como emblema de humanidade.

Ao olhar as paredes de pedra de uma gruta ou *canyon*, buscamos ver o que poderia ser a configuração da mão. Nesse momento, ativamos nossa memória em busca de uma *semelhança estrutural* (Arnheim, *idem*: 41) que nos permite perceber a interação entre a forma presente àquela imaginada no passado. Formas concebidas em tempos distintos, por um instante parecem fundir-se ao selecionarmos quais mãos seriam estudadas. Fugir ao subjetivismo, difícil. Socorrem-nos as palavras de Gombrich:

Quanto maior for a importância biológica que um objeto tem para nós, mais estaremos capacitados a reconhecê-lo — e mais tolerante será portanto nosso padrão de correspondência formal. (Gombrich *apud* Arnheim, *ibid*: 43)

Na elaboração de registros rupestres, das mãos foram exigidos movimentos de preensão que começaram a se desenvolver quando o *Homo erectus* pode delas prescindir para se locomover, há cerca de um milhão e meio de anos. Para triturar a matéria corante utilizada no preparo das tintas foi necessária a preensão de força, enquanto na elaboração de figuras na pedra, só com a preensão de precisão teria sido possível manusear instrumentos para desenhar e obter efeitos (claro-escuro). Força e precisão conjugadas e aperfeiçoadas deram origem a imagens que comovem ao olhar.

Sem aprofundar questões psicológicas, nem tampouco enveredar por questionamentos piegas — “o que seria do Homem não fossem as mãos?”, justificamos como componente subjetivo na opção pela ‘mão na pedra’, a impressão provocada pelo impacto visual das mãos na toca do Chico Eduardo dando margem a questionamentos diversos quanto à peculiaridade da situação. Em Chico Eduardo, a mão se fez expressão. Em cada sítio arqueológico deparamos com uma nova situação onde a imagem deixava transparecer intenções no gesto. O critério de “*semelhança estrutural*” entre a mão humana e a imagem pré-histórica foi, inicialmente, a morfologia orgânica, ou seja a configuração completa deste órgão (palma e dedos). Como em alguns registros a palma da mão foi representada por uma espiral e/ou círculos concêntricos, produzidos segundo a técnica do carimbo, passamos a considerar também como imagem da mão estas formas simples, carimbadas, independentes de qualquer traço alusivo aos dedos. Pensamos tratar-se de uma abstração da mão. Nos sítios que nos propomos a estudar, não encontramos desenhos elaborados com os dedos, semelhante aos “*maccheroni*” e “*punti esclamativi*” presentes na Europa. O primeiro tipo, composto por espirais e/ou linhas sinuosas que formam silhuetas de animais ou desenhos

abstratos, foi considerado por Johannes Maringer e Hans-Georg Bandi (1952) como imitação das marcas de garras dos ursos que usavam as cavernas como refúgio. Já o segundo grupo — linhas verticais paralelas — tem sido interpretado por Giedion (1965) como uma invocação primitiva, um pedido de ajuda (*“grida d’aiuto”*). Por outro lado, verificamos a ocorrência de dígitos — impressões deixadas pelas pontas dos dedos — que descartamos deste trabalho, porquanto dissonantes dos critérios fixados.

Reiteramos que a configuração da ‘mão na pedra’ não deve ser confundida com a transposição simples da mão fisiológica e a correspondente carga de atribuições e significados atuais. A ‘mão na pedra’ é uma criação do imaginário pré-histórico, uma versão cultural, possivelmente da forma natural, empregada com propósitos e significados para o grupo. A criação de imagens nas sociedades primitivas, como apontara Franz Boas em 1927, estava limitada pelas convenções e tradições do sistema cultural a que pertencia.

Consoante ao procedimento metodológico sugerido por Luiz Felipe Flores acerca do exercício da ‘**imaginação arqueológica**’ na investigação do fenômeno estético, o filósofo James Bell (*“Reconstructing Prehistory: scientific method in Archaeology”*, comentado por Anna Carolina Regner, 1995) propõe a utilização do ‘**individualismo metodológico**’. Oposto aos padrões explicativos adotados em arqueologia — o ‘*holismo*’, que procura forças deterministas (fatores biológicos e ecológicos) superiores à ação humana e a ‘*empatia*’ voltada para os elementos espirituais (sentimentos, esperanças, temores) da experiência de vida dos povos pré-históricos — o individualismo metodológico assume

que idéias e decisões são agências na produção dos eventos arqueologicamente registrados, não redutíveis a reflexos da operação de forças transcendentais e que as ações coletivas e as instituições compartilhadas podem ser interpretadas como os produtos das decisões e ações dos indivíduos”. (James Bell *apud* Regner, 1995: 29)

Priorizando a ação humana — racional, inventiva, dinâmica — o individualismo metodológico permitiria aos arqueólogos construir teorias “*sobre os pensamentos dos povos pré-históricos*” de modo a serem testados contra os registros materiais, por meio da análise lógica. A relevância das proposições de James Bell está em propor um método de interpretação da cultura através do dado arqueológico, emergente de um contexto específico. Desta forma, o **individualismo metodológico** e a **imaginação arqueológica** estão próximos, pois apregoam o distanciamento das generalizações e enfatizam as relações circunstanciais na produção cultural de determinada sociedade pretérita.

Submeter a arte rupestre à análise lógica constitui um recurso metodológico para prevenir, ou pelo menos minimizar, o subjetivismo do nosso olhar ‘*para fora*’. Enquanto estudiosos da cultura de populações ágrafas passadas, preocupamo-nos com este aspecto e encontramos na **semiótica** — ciência de todas as linguagens, porque ciência do signo — o veículo para examinar a pintura rupestre.

A semiótica ou lógica, como a entendeu o norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), foi definida como uma ciência da observação a ser utilizada por uma ‘*inteligência científica*’, ou seja “*uma inteligência capaz de aprender através da experiência*” (Peirce, 1990: 45), cuja intenção é “*descobrir o que deve ser e*

não simplesmente o que é no mundo real". (idem: 46) Buscar as condições '*de verdade*' das representações, desvendando a ação de signo presente em qualquer fenômeno de cultura. Da ação de signo constam três elementos: o signo, o objeto e o interpretante constituindo uma relação assim descrita:

Um signo, ou **representâmen**, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino **interpretante** do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu **objeto**. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei **fundamento** do representâmen. (Peirce, 1990: 46)

Lúcia Santaella, estudiosa da obra de Peirce, publicou "*O que é Semiótica*" (1986), nossa bússola para o entendimento e tentativa de aplicação da lógica à 'mão na pedra'. Filho de Benjamin Peirce, matemático de Harvard, Charles Peirce ocupou-se em entender os métodos e tipos de pensamento utilizados pelas diversas ciências. Para tanto, estudou matemática, física, química, astronomia, biologia, geologia, lingüística, filologia, história, arquitetura e literatura. Peirce concebeu a teoria do Falibilismo, negando a existência de princípios absolutos em qualquer ciência, posto que o universo e a mente humana estariam em crescimento contínuo. Segundo o Falibilismo explica Lúcia Santaella, ciência e filosofia constituiriam

processos que amadurecem gradualmente, produtos da mente coletiva que obedecem a leis de

desenvolvimento interno, ao mesmo tempo que respondem a eventos externos (novas idéias, novas experiências, novas observações), e que dependem, inclusive, do modo de vida, lugar e tempo nos quais o investigador vive. (Santaella, 1986: 34)

Aos poucos Peirce foi concebendo a lógica como uma teoria geral dos signos. Ao investigar o modo como as coisas aparecem à consciência, reconheceu categorias universais de toda experiência e de todo pensamento que definiu como *“modos de operação do pensamento-signo que se processam na mente”* (Santaella, 1986: 56). Classificou-as como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A **Primeiridade** é a consciência imediata, pura qualidade de ser e de sentir; é a aparência daquilo que percebemos. A **Secundidade** vem a ser a factualidade do existir, a reação e operação mental ditada pela experiência prática do indivíduo. A **Terceiridade** é a síntese intelectual, correspondente ao pensamento em signos através dos quais representamos e interpretamos o mundo. A ação do signo (semiosis) ocorreria em três instâncias: a relação do signo consigo mesmo, a relação do signo com seu objeto dinâmico (aquilo que ele substitui) e ainda a relação do signo com seu interpretante (aquilo que o signo efetivamente produz em cada mente).

A utilidade da semiótica preconizada por Charles Sanders Peirce para o estudo do fenômeno estético em culturas ágrafas pretéritas, consiste, assim o percebemos, no estabelecimento destas categorias, reveladoras do pragmatismo presente nas reflexões do autor. Pragmático, Peirce reconheceu uma conexão inseparável entre a cognição racional e o propósito racional que o levou a priorizar os resultados, por ele definidos como *“a influência direta sobre a conduta da vida”*. (Peirce, 1990: 284). Eliminando

o elemento sensório dos fenômenos — na nossa análise, a imagem — o pragmatismo “*tenta definir o propósito racional*” — da cultura que determinou o gesto — passível de ser descoberto na “*conduta utilitária*” — os diferentes registros da ‘mão na pedra’ — da proposição em questão. (idem: 294).

Em nosso trabalho voltado para a ocorrência do fenômeno estético em sociedades ágrafas não mais existentes, reconheceremos a tricotomia proveniente da relação estabelecida entre o signo e o seu objeto. Ao priorizar na pintura rupestre, a maneira como o objeto se fez representar por meio do signo, acreditamos encontrar subsídios para o entendimento da ‘mão na pedra’ no contexto de uma linguagem simbólica. A relação signo-objeto produz outros três signos, a saber o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*.

O **ícone** ocorre a nível de **Primeiridade**, é uma constatação. “*É puro sentir*”, diz Santaella (1986: 63), “*antes de ser percebido como existindo num eu*”. Seria, portanto, a aparência (cor, forma, textura, luminosidade) de imagens sobre a pedra que posteriormente identificaremos como sendo a mão. O **objeto do ícone** é a possibilidade do efeito da impressão sobre os sentidos que vão produzir na nossa mente relações de comparação. É a ‘semelhança estrutural’ de que fala Arnheim. Daí estabelecermos que determinada pintura rupestre trata-se da mão pois, “*a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade de aparência do objeto que a imagem representa*” (Santaella, idem: 88). O **interpretante do ícone** vem a ser também, uma possibilidade, correspondendo, ao nível do raciocínio, à uma conjectura ou hipótese.

Se o ícone ocorre na qualidade do existir, ele tem que estar corporificado materialmente, o que leva ao nível de **Secundidade**. Subseqüente ao puro sentir, o

elemento de reação do eu para com o estímulo constitui uma segunda impressão que, na relação signo-objeto, equivale ao **índice**. No índice há uma conexão de fato, alicerçada na experiência existencial (cultural) de cada um (o intérprete) que torna possível a relação física do signo àquilo que ele está ligado. O **objeto do índice** repousa nesta relação imediata. Nesse sentido, um sítio arqueológico demanda um índice porque reúne elementos materiais indicativos de ocupação humana. A ‘mão na pedra’ poderá ser ou não um índice dependendo da associação direta que pudermos estabelecer com o sítio e/ou indiretamente com o conjunto de sítios que vamos examinar. O **interpretante do índice** não ultrapassa a relação factual, constituindo na mente operadora um signo de existência concreta.

A nível de **Terceiridade** está o **símbolo** que acontece em uma consciência sintética que reúne tempo, sentido de aprendizado e pensamento. O símbolo é fruto de uma convenção ou pacto coletivo (sócio-cultural) que determinou, arbitrariamente, que ele represente seu objeto. O **objeto do símbolo** é abstrato, uma espécie e não uma coisa singular. O **interpretante do símbolo** será conseqüentemente, um pensamento que concretiza a idéia (fundamento do signo) ligada à palavra (símbolo convencional), independente de qualquer conexão factual entre signo-objeto.

Considerando que o nível de abstração é crescente do ícone para o símbolo e que o nível de codificação decresce do símbolo ao índice, pensamos que haverá um número maior de mãos ‘*icônicas*’, talvez algumas de caráter indéxico e provavelmente muito poucas mãos de valor simbólico. Independentemente da categoria que lhe for atribuída, a ‘mão na pedra’ importa em um signo cuja existência real teve início quando o grupo optou pelo gesto, dentro de um contexto específico. Para alcançar a *ação do signo* falta-

nos o fundamento (idéia) e o interpretante (significado), inerentes ao repertório cultural da sociedade autora da imagem, perdidos para sempre na oralidade do discurso. Em nossa tentativa de ‘dar voz’ à ‘mão na pedra’ recorreremos às teorias antropológicas, aos exemplos etnográficos e às informações arqueológicas, complementares no estudo de culturas pré-históricas.

A abordagem semiótica que adotamos para o estudo da arte pré-histórica no âmbito da antropologia da arte, prioriza a imagem em si como signo, no contexto de uma prática significativa que é a pintura rupestre. Em nosso trabalho, como não foi possível conviver na sociedade de origem, porquanto não mais existente, ficamos privados da memória “viva” dos acontecimentos. Por outro lado, encontramos na antropologia e etnologia orientação para o entendimento do cotidiano das populações chamadas primitivas, que assumimos como princípios:

1º) - a noção de **fato social total**

Na obra *“Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”*, Marcel Mauss (1974) observou a ocorrência de um conjunto de fatos complexos, concluindo que *“tudo neles se mistura”*. Ou seja, no fato social total, ou *“fenômenos sociais totais”*,

exprimem-se, ao mesmo tempo e de uma só vez, toda espécie de instituições: religiosas, jurídicas e morais — estas políticas e familiares ao mesmo tempo; econômicas — supondo formas particulares de produção e de consumo, ou antes, de prestação e de

distribuição, sem contar os fenômenos estéticos nos quais desembocam tais fatos e os fenômenos morfológicos que manifestam essas instituições”. (Mauss, 1974: 41)

A apreensão do fato social total como realidade deveria partir da experiência de uma sociedade localizada no tempo e no espaço e também de um indivíduo qualquer dessa sociedade. Marcel Mauss priorizava o trabalho de campo que possibilitaria ao investigador coincidir a objetividade da análise (histórica ou comparativa) com a subjetividade da experiência vivida. Embora nos falte a experiência etnográfica, a noção de fato social total serve-nos de diretriz uma vez que atem-se ao estudo da sociedade como um sistema, ao mesmo tempo em que reconhece a heterogeneidade e o dinamismo dos elementos internos.

2º) - a noção de **ciência do concreto**

Consoante com Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss reconheceu a relação da arte com a vida social e também a existência de uma estrutura significativa: o estilo e as técnicas artísticas não estariam desvinculados da significação social. Ou seja, nos objetos de arte das sociedades chamadas primitivas, comenta Ivan Alves Filho (1993: 211), a *“maneira de se dizer é inseparável do que se diz, a mensagem fluindo no interior de um espaço dado”*. Essa *‘maneira de se dizer’* abrange, a nosso ver, os aspectos formais da criação estética, mais precisamente no caso da pintura pré-histórica, o desenho, a cor, a ordenação das figuras no espaço da gruta ou do *canyon* e a técnica de execução. São elementos de um repertório cultural estabelecido pela sociedade ao constituir para si um

sistema de classificação (agrupamento de seres e coisas) que introduz um princípio de ordem no universo. É pelo sistema de classificação que um objeto — qualquer coisa com uma existência material ou não — passa a ser um signo para determinada cultura.

O pensamento do homem primitivo, que Lévi-Strauss qualifica como mágico, atenderia essa exigência de ordem e para tanto foi preciso

uma atitude de espírito verdadeiramente científica, uma curiosidade assídua e sempre desperta, uma vontade de conhecer pelo prazer de conhecer, porque uma pequena fração apenas das observações e das experiências (às quais é preciso supor que tenham sido inspiradas, então, e sobretudo, pelo gosto de saber), poderiam dar resultados práticos e imediatamente utilizáveis” (Lévi-Strauss, 1976: 35)

Uma “cientificidade” do pensamento que se utilizou da classificação no nível das propriedades sensíveis como estratégia para o conhecimento. Os modos de observação e reflexão descobertos a partir da sistematização dos dados sensíveis constituem, para Lévi-Strauss uma lógica da sensação a que ele denominou ‘*ciência do concreto*’. Da percepção estética ter-se-ia estabelecido no pensamento primitivo uma relação de fato com o objeto — o “*direito de seguir*” — como se os caracteres visíveis (forma, cor, cheiro) sinalizassem propriedades ocultas. O resultado desse tipo de classificação, que admitiu ser uma etapa para uma ordem racional, seria um conhecimento vasto e diversificado, inaugurando a memória grupal. Ao artista (*bricoleur*) nesta sociedade caberia a tarefa de ordenar e reordenar os itens deste repertório cultural, descobrindo-

lhes um '*sentido*'. A imagem, para Lévi-Strauss não poderia ser idéia porque faltava-lhe o conceito, mas reconheceu-a como signo na medida em que poderia substituir outra coisa.

3º) - a noção da arte pré-histórica como **simbolismo gráfico**

Nos anos sessenta deste século, o pré-historiador André Leroi-Gourhan publicou uma obra essencial na pesquisa sobre as sociedades humanas chamadas primitivas: "*O Gesto e a Palavra*", onde apresenta uma síntese do comportamento material do homem (vol.1 "*Técnica e linguagem*", 1985) e um estudo do simbolismo dos ritmos e das formas (vol.2 "*Memória e ritmos*", 1987).

O trabalho de Leroi-Gourhan está fundamentado na existência de dois polos operacionais (ou conjuntos funcionais) que teriam norteado o pensamento e o comportamento humanos. Da relação mão/face o pensamento atuaria primeiramente como instrumento de ação material - o utensílio, e depois como símbolos sonoros - a linguagem. As relações entre os polos primordiais — mão/utensílio e face/linguagem — seriam modificadas com o aparecimento do símbolo gráfico. A visão, passando a predominar nos conjuntos funcionais agora formados pela mão/grafia e face/leitura, deu origem ao que denominou "relações exclusivamente humanas" quais sejam o traçado e a leitura dos símbolos. Peculiar ao Homo Sapiens, a arte rupestre teria surgido a partir da organização de sinais abstratos — séries rítmicas de traços e/ou pontos gravados em osso e pedra — e suas primeiras formas encerrariam figuras "estereotipadas", porquanto transposição simbólica e não simples decalque da realidade. "*São símbolos*

gráficos”, afirma Leroi-Gourhan (1985: 191), “*sem ligação descritiva, suporte de um contexto oral irremediavelmente perdido*”. Descobrimos na arte parietal duas dimensões — a do gesto/imagem (manifesto) e a da palavra / discurso (latente) — classificou a arte rupestre da Europa como “*mitograma*”, um símbolo da linguagem na medida em que um agrupamento de imagens foge à transcrição de um som e à representação pictográfica. Leroi-Gourhan não dissocia arte de religião, aprofundando este tema no trabalho “*As religiões da pré-história*” (1985).

*

* *

O simbolismo gráfico da arte rupestre na Bahia havia sido anunciado, no início do século XIX, pelos naturalistas-viajantes Von Spix e Von Martius. Quando em viagem pelo interior baiano, depararam com pinturas existentes na serra do Anastácio deixando-nos os comentários adiante. Extraídos da publicação “*Através da Bahia*” uma versão em língua portuguesa de parte do original “*Reise in Brasilien*” — permitimo-nos a atualização ortográfica da citação que se segue:

Consistem em linhas retas, curvas, círculos, pontos, estrelas e parece, pela distribuição em série, que tiveram uma significação para os índios, sendo agora de muito difícil decifração. ...o leitor que observar a cópia fiel no atlas, se inclinará a não reconhecer neles um divertimento de mãos inexperientes, grosseiro e sem significação, mas achará justificada a suposição de representarem um pensamento, que seu autor procurou simbolizar por aqueles sinais. ...entretanto, é provável que todos eles não tenham significação alfabética, merecendo

consideração apenas como símbolos gerais. (Spix e Martius, 1938: 275-278)

Trabalhos recentes em etnologia brasileira reconhecem o caráter simbólico da arte indígena. Dentre eles destacamos *“Arte indígena, linguagem visual”* onde Berta Gleizer Ribeiro (1989:13) comenta: *“a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual”*, observável desde a disposição espacial da aldeia até os objetos de uso cotidiano, abrangendo ainda a ornamentação e a simbolização do próprio corpo. Posteriormente, a coletânea organizada por Lux Vidal (1992) sob o título *“Grafismo indígena: estudos de antropologia estética”*, põe-nos em contato com os registros arqueológicos da pintura rupestre localizada em S. Raimundo Nonato (Piauí) e com as artes gráficas de sociedades indígenas brasileiras contemporâneas. Em contextos culturais específicos, o fenômeno artístico foi considerado como matéria-prima para o entendimento das manifestações simbólicas e estéticas que permeiam a totalidade da vida social, aí incluídas as relações entre a sociedade, a natureza e o cosmo.

Como estamos lidando com imagens (‘mão na pedra’) situadas no espaço (vertente noroeste da Chapada Diamantina, Bahia) e no tempo (pré-história brasileira, período anterior ao contato com os portugueses), precisamos examinar o conjunto de dados arqueológicos que as acompanha. O estudo técnico e estilístico da pintura rupestre por si só é insuficiente. É necessário analisar o sítio como uma unidade ‘em si’ considerando-se os aspectos geomorfológicos, os problemas de conservação e de apresentação das figuras, o entorno da área e demais vestígios de ocupação humana. Neste âmbito, a arqueologia fornece os elementos da cultura material indicativos não só

das matérias-primas utilizadas como, principalmente, das técnicas empregadas na fabricação dos artefatos, utensílios domésticos, objetos ornamentais e/ou de cunho ritualístico, etc. A presença de ossadas humanas pode auxiliar na identificação do grupo étnico pela constituição do esqueleto, formas de enterramento e a presença de ou não de objetos. Uma vez que nos propusemos a efetuar uma leitura da imagem/signo rupestre segundo as normas da semiótica dadas por Charles Sanders Peirce, as informações arqueológicas serão importantes na formulação do fundamento ou idéia que permeia o signo.

As pesquisas arqueológicas desenvolvidas na Região Arqueológica de Central por Alan L. Bryan e Ruth Grünh nos anos de 1983 e 1985 — tocas dos Búzios, Cosmos, Gameleira, Lesma, Manoel Latão e Pilão — resultaram na publicação *“Archaeological research at six caves of rockshelter sites in interior Bahia, Brazil”* (1993), da qual extraímos as informações que se seguem:

- A economia de subsistência das populações pré-históricas que ocuparam os sítios estudados era baseada na caça e na coleta. Mesmo onde a cerâmica se fez presente, a horticultura pode não ser evidenciada ou mesmo ter sido somente um pequeno segmento da economia. Os vestígios indicam a caça de mamíferos de médio e pequeno porte: (veado, paca e roedores), répteis e pássaros. Da coleta, foram recuperados mexilhões no rio Verde e gastrópodes terrestres.

- As diferenças marcantes entre a estação pluvial e a seca devem ter sido acompanhadas pela movimentação sazonal dos grupos humanos da caatinga em direção aos *canyons* e terras altas da serra Azul e da chapada Diamantina melhores abastecidas de água, para o vale do rio Verde ou ainda até o rio S. Francisco.

- A tecnologia e a cultura material mantiveram-se simples e estáveis desde o Pleistoceno tardio até o horizonte cerâmico. Para Bryan e Grünh a indústria lítica está limitada a seixos e/ou lascas modificados pela utilização ou a um retoque mínimo, unifacial nas extremidades ou superfícies de uso. Os poucos machados polidos e artefatos encontrados no horizonte cerâmico do abrigo do Pilão são considerados exóticos na área. Admitem, entretanto, ‘uma longa tradição’ (sic) de artefatos feitos com conchas de mexilhões, provavelmente utilizados como raspadores ou recipientes. De ossos, somente foram recuperados algumas pontas de projétil, de lascamento simples.

- A arte rupestre constitui para eles, uma evidência clara da capacidade criadora dos grupos pré-históricos da área, devendo refletir uma cultura complexa e simbólica. Das seis tocas estudadas, somente a da Gameleira não apresentou pinturas. Os desenhos policrômicos da toca dos Cosmos parecem-lhes verdadeiramente espetacular (*“truly spectacular”*), assim como as formas geométricas e desenhos biomorfos observados nos *canyons* da serra Azul. Fragmentos de hematita modificados sugerem a execução das pinturas de Cosmos no período pré-cerâmico.

Diante das imagens rupestres selecionadas e apoiadas nas considerações teórico-metodológicas acima enunciadas, apresentamos algumas hipóteses pertinentes à linguagem das mãos na pintura rupestre observada em alguns sítios da Região Arqueológica de Central, Bahia.

1ª) - A ‘mão na pedra’ constituiria um signo no contexto de uma prática significativa - a pintura rupestre pré-histórica;

- 2ª) - A variação técnica para o registro da mão teria produzido resultados esteticamente diferentes, sem alterar necessariamente o fundamento que uniria o signo ao seu objeto;
- 3ª) - A figura singular da mão e/ou como parte do corpo humano, a localização no suporte rochoso e a lateralidade expressada, atenderiam a normas socialmente instituídas, fornecendo informações para a distinção de ícones, índices e símbolos.

3 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A leitura de textos produzidos no corrente século sobre a pintura rupestre no estado da Bahia, atendeu a propósitos fundamentais para a execução da pesquisa proposta, quais sejam:

- . situar no atual território baiano as localidades visitadas por pesquisadores , as figuras levantadas e as metodologias respectivas;
- . conhecer as tentativas de análise e de interpretação da arte rupestre preconizada por cada autor;
- . correlacionar nosso objeto de estudo — a presença de mãos sobre a rocha, com as informações obtidas nestas obras.

O recorte espaço-temporal (Bahia, séc. XX) fez-se necessário diante da falta de tempo hábil para consultar todas as fontes primárias, como as deixadas pelos missionários, viajantes, funcionários oficiais, etnólogos, etc. que, por diversos motivos adentraram a região.

Assim sendo, a revisão que se segue atem-se à produção científica de Theodoro Sampaio, Carlos Ott, Valentin Calderón, Pedro Ignacio Schmitz e Maria Beltrão.

3.1 - THEODORO SAMPAIO

Geólogo, cartógrafo, geógrafo e historiador, Theodoro Sampaio produziu, na primeira metade deste século, obras de cunho antropológico que foram reunidas no volume *“Os Naturalistas e Viajantes dos séculos XVIII e XIX e a Etnografia Indígena”*. Dele são os artigos *“Estudos Arqueológicos - sambaquis; cerâmica indígena; inscrições lapidares”*; *“A propósito da interpretação dos litoglifos do Outeiro do Cantagalo no Alto Tapajós”*; *“Dois artefatos indígenas”*; *“Estudos linguísticos e descrição etnográfica”* e *“Inscrições lapidares indígenas no vale do Paraguassú”*. Carlos Teschauer assina a segunda parte denominada *“Explorações que particularmente promoveram o progresso da etnografia indígena”*.

A título de introdução a seus trabalhos, Theodoro Sampaio fez um histórico dos naturalistas viajantes que estiveram no Brasil durante o século XIX, as regiões visitadas e as respectivas publicações.

Partindo do princípio de que o indígena brasileiro *“não é um ser a parte na etnologia da América, como não é uma aberração física, moral ou intelectual da raça”* (1955: 33), ele ocupou-se com o estudo dos sambaquis, dos artefatos, da cerâmica e das gravuras e pinturas rupestres.

Sobre os sambaquis concluiu que são sítios de ocupação periódica de uma mesma população que teria ocupado a costa atlântica e provavelmente a do Pacífico. Zoólitos encontrados no Brasil, Chile e Peru comprovariam o contato entre os indígenas das duas áreas.

Considerou a cerâmica da Ilha de Marajó e de outros pontos do baixo Amazonas reveladora de *“um nível mais elevado na escala da civilização”*. A maioria das culturas pré-históricas brasileiras apresentaria *“uma grande unidade de hábitos e costumes”*, embora algumas demonstrassem um *“desenvolvimento intelectual artístico”* e poucas vivendo no *“nível geral da barbaria dominante”*. (idem: 43)

Apontou como indícios de provável afinidade entre os índios Tapuias, isto é, os não Tupi, as populações de Marajó e as da Guiana Brasileira, o costume de enterrar os mortos em urnas funerárias.

Considerou os artefatos, especialmente os líticos, como *“verdadeiros documentos da evolução do homem americano, um elo a mais na imensa cadeia partida que é essa enigmática etnologia pré-colombiana do Novo Mundo”* (ibid: 107).

Outra vertente da pesquisa de Theodoro Sampaio é o estudo das línguas indígenas americanas, defendendo um estudo crítico e comparativo dos vocabulários existentes para se chegar à filiação lingüística.

Theodoro Sampaio admitiu a ocorrência de três épocas no processo de ocupação indígena do território brasileiro.

A primeira teria sido a dos construtores dos sambaquis que habitaram o litoral e o interior, vivendo da caça e dos produtos do mar. Constituiriam uma *“população de origem ignorada, do tipo mais baixo na escala antropológica”*, comprovada pelos restos humanos encontrados também nas cavernas da Lagoa Santa, no vale do São Francisco. *“São seus representantes atuais, talvez já um tanto modificados, os Botocudos”* (ibid: 129).

A ela seguiu-se o período migratório, de invasões oriundas das regiões setentrionais: seriam as tribos tapuias,

trazendo costumes e instituições mais apurados, noções religiosas e artes, refletindo a cultura maior de um povo de quem decerto procediam ou com quem estiveram em íntimo contacto. (*ibid*: 130)

A terceira época corresponderia à invasão dos Tupi, quer tivessem vindo do planalto ando-boliviano, quer, como acredita o Autor, procedessem das regiões ao norte do istmo do Panamá.

3.1.1 - A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Theodoro Sampaio

De maneira geral, considerou litoglifos e pictografias provas do contato entre as populações pré-históricas da América Latina.

Para ele,

o índio, que grava na pedra ou desenha na mesma pedra um sinal ou figura qualquer, dependente isto de material que lhe exige custoso e prévio preparo, não brinca, reflete um pensamento que lhe merece o esforço despendido. Nem por ser um selvagem, deixa ele de ter sentimento e memória, suscetíveis de perpetuação por escultura ou pintura. (*ibid*: 54)

Em 1879/1880, em viagem pelo sertão baiano (Carinhanha, Caetité, Minas do Rio de Contas e S. João do Paraguaçu) identificou sinalações rupestres na Lapa da Maxambomba, na Serra do Sincorá e no Vale do Paraguaçu. Posteriormente em 1916 observou detalhadamente os sítios Morro do Pintor, Casa de Pedra e Serrote da Loja, localizados entre Tapera e St^a Rosa, na região do Paraguaçu.

A Lapa da Maxambomba, revelou sinais e figuras pintados sem ordem aparente, na cor vermelha. Na diversas lapas da Serra do Sincorá observou “*vultos humanos, animais, repeteis, objeto vários*”. (*ibid*: 85)

No Serrote da Loja, ou da Anta Gorda, Theodoro Sampaio estudou os desenhos executados em

vermelho-ferrugem, verde-negro de jenipapo, amarelo e branco da tabatinga” (*ibid*: 160), identificados como “um besouro, um homem que mija ou o mijão, uma lareira, dois minhocões, um tôco, um côvo ou carcaz, uma esteira, uma armadilha, um colar de dentes, três raízes tuberosas, duas mãos de gral, um membro em ato de coito, duas mãos de gral dispostas em xis e ornatos diversos. (*ibid*: 162)

Em outro sítio visitado — Serrote ou Morro do Pintor — percebeu em algumas pinturas um “*certo agrupamento intencional*”: grupos de traços por ele nomeados “*escudetes*”, desenhados junto a figuras antropomórficas. (*ibid*: 167)

Chama atenção para os antropomorfos de mãos e pés com três dedos, semelhantes aos do Serrote da Loja e aos da Serra do Ererê, na Amazônia, citados por Hartt.

As pinturas do Serrote do Pintor poderiam ser históricas ao considerar “*uma figura humana tendo à cabeça um chapéu, com o feitio que tem êsse artefato entre os europeus*”. (ibid: 189)

Na Casa de Pedra, na realidade um abrigo natural formado por blocos de granito na Fazenda Santa Rosa, repetiu-se a policromia observada nos sítios anteriores em figuras distribuídas pela rocha em grupos distintos. Também presentes os antropomorfos associados a “*escudetes*”, além de círculos concêntricos que são interpretados como “*objetos terrenos, de uso doméstico*” ou mesmo “*ondas, numa superfície d’água estagnada, produzidas pela queda de um objeto qualquer*”. (ibid: 186)

3.2 - CARLOS OTT

As publicações “Contribuição à arqueologia baiana” (1944), “*Vestígios de cultura indígena no sertão da Bahia*” (1945) e “*Pré-História da Bahia*” (1958) demonstram o empenho de Carlos Ott na construção do processo de ocupação humana pré-histórica naquele estado, à luz da história, etnologia e arqueologia.

Carlos Ott considerou a localização geográfica do estado da Bahia e a vasta rede fluvial como elementos de atração e de disputas entre populações indígenas, daí ocorrendo diversas ondas migratórias que teriam deixado vestígios materiais de sua passagem pela região.

Buscou na arqueologia as informações esclarecedoras do cotidiano das culturas pretéritas. Para ele

os desenhos rupestres e os artefatos encontrados aqui
e acolá começam a falar, embora com língua muda e,
por isso, dificilmente compreensível... (1944: 44)

Descreveu e classificou as peças líticas provenientes das coleções do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, do Museu Estadual e de coleções particulares.

Os machados de pedra foram divididos em cinco tipos: manuais; com vestígios de preparação para a fixação do cabo; de dois gumes; de sulcos circulares e em forma de lua crescente. A este último grupo, composto por “*machados de cerimônias*”, atribuiu

caráter sagrado ligado ao culto da lua. Provenientes do vale do São Francisco, sua ocorrência coincide com o território outrora habitado pelos Jê e Cariri.

De acordo com as extremidades, às mãos-de-pilão (moletas) foram imputadas as funções de cortar e triturar, quando cortantes, ou somente triturar, se arredondadas. Outras peças líticas completam as coleções: almofarizes, pontas de flecha, de lanças, fusos, apitos, tembetás e amuletos batraquiiformes.

Os objetos cerâmicos restringiam-se a poucos vasos, urnas funerárias e cachimbos.

3.2.1 - A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Carlos Ott

Na obra *“Contribuição à Arqueologia Baiana”* (1944), Carlos Ott examinou as figuras pintadas existentes no Morro do Ramalho, situado na Fazenda Santa Luzia entre Castro Alves e Itaberaba - vale do rio Paraguaçu, através de fotografias tiradas por Protásio Friekel.

Pintados em *“tinta vermelha bem viva, alguns com tinta preta e poucos com amarela”*, os desenhos pareciam representar danças, homens, zoomorfos, motivos decorativos, além de outros que não tentou explicar. A similitude com as figuras encontradas por Theodoro Sampaio na mesma região fê-lo atribuir aos índios Paiaia a autoria das mesmas. Admitiu não poder avaliar a época em que foram elaboradas (1944: 42).

Em 1942 esteve no município de Campo Formoso visitando alguns rochedos conhecidos como a Talhada do Antônio Menino, fotografando traços pintados em vermelho e preto, considerados na ocasião como “*rabiscos grosseiros sem nenhuma significação*”. (1945: 14)

No entanto, a pesquisa na Gruta do Buraco d’Água (1941/42) localizada no mesmo município, desfez essa impressão. Composta por um conjunto de galerias formadas na rocha calcária, o local serviu de suporte para pinturas espalhadas desde a entrada esquerda até o interior, por cerca de 12 m. Uma única composição foi verificada na face externa: pontos vermelhos sobre uma mancha da mesma cor. Impressionado pela “*firmeza do traço, denotando contornos bem definidos, pintados sem sinal de hesitação*” (idem: 18), Carlos Ott ocupou-se em registrá-las (fotos, croquis e desenhos) e divulgá-las nas publicações de 1945 e 1958.

Segundo critérios subjetivos e buscando comparação principalmente na obra de Karl von den Steinen, “*Entre os Aborígenes do Brasil Central*” (1940) ele distribuiu o conjunto pictográfico da Gruta do Buraco d’Água em grupos:

- 1º - “*desenhos que não criam dificuldades*” (Ott, 1945: 25) - veados com três dedos e peixes.
- 2º - “*não permitem explicação por se acharem meio apagados*” (idem: 26): - linhas, que não mais se repetem.

- 3º - “*si simples experiências de mão indígena para ver o efeito da tinta que acabava de preparar*” (*ibid*: 27) - sinais e composições geométricas que poderiam ser interpretadas por outras pessoas como vestígios de escritas de povos antigos, dos quais destaca um possível esboço de casa indígena.
- 4º - “*extremamente difícil*” (*ibid*: 28-29): - composição geométrica, estilizada - possivelmente um jaguar em “*atitude de espreita*”; e a mancha com pontos que “*dá a impressão de uma onça em atitude de saltar*”.
- 5º - “*desenhos mais interessantes*” (*ibid*: 30): - linhas em zigue-zague, sinuosas e losangos que representariam animais estilizados (cobras e peixes) ou desenhos de trançado.
- 6º - “*desenho estilizado de uma pessoa humana*” (*ibid*: 36) - identificada como figura feminina apresentando

o característico da mulher: os peitos e as partes genitais ou o umbigo, ao qual, como se sabe, os índios brasileiros, nos seus rabiscos, atribuem também grande importância. (*ibid*: 36)

Em uma primeira tentativa de interpretar os desenhos rupestres de Buraco d'Água afirmou

não constituem pictografia, ainda que haja em alguns grupos, certa coordenação de figuras. Contudo, não são quaisquer rabiscos... cada figura, segundo parece, representa a imagem ou o esquema bem definido tendo assim diante de nós manifestações da arte primitiva indígena. (*ibid*: 37)

3.3 - VALENTIN CALDERÓN

Como integrante da equipe do Laboratório de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia e do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas - PRONAPA, patrocinado pelo Smithsonian Institution, Valentin Calderón desenvolveu, nos anos 60/70, pesquisas para localizar e cadastrar sítios arqueológicos e levantar as áreas de arte rupestre no estado. Visava, também, identificar rotas de migração pré-históricas, tradições e fases culturais, descrevendo suas características. Com tais propósitos efetuou escavações arqueológicas nas regiões do recôncavo, litoral norte, médio São Francisco, Chapada Diamantina e no Sudoeste.

Em “*A pesquisa arqueológica nos Estados da Bahia e Rio Grande do Norte*” (1973) propôs uma sequência cronológica para as fases arqueológicas da Bahia, a saber:

Tradição Itaparica

Fase Itaparica: $C^{14} 7580 \pm 410$

Fase São Francisco (última gruta do Padre): $C^{14} 2720 - 2200 \pm 110$

Tradição Periperi

Fase Periperi: C^{14} 2830 \pm 130,880 AC - sambaquis com cerâmica

Fase Cajaíba:

Fase Curaça (1000 AD)

Tradição Aratu

Fase Aratu: C^{14} 1080 \pm 90 - 1500 - sítios sedentários, semi-permanentes, com agricultura incipiente; sítios de contato com ocupações portuguesas.

Fase Itanhém: C^{14} 870 AD

Tradição Tupiguarani

Fase Itapicuru: C^{14} 1270 \pm 130 - 1645 \pm 45 AD - sub-tradição pintada; sítios de coletores com agricultura incipiente.

Fase Favela: —; sub-tradição corrugada

Fase Coribe: —; sub-tradição escovada

3.3.1 - A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Valentin Calderón

Considerado o primeiro a realizar uma pesquisa arqueológica sistemática em arte rupestre, os textos *“Notícia preliminar sobre as seqüências arqueológicas do médio São Francisco e da Chapada Diamantina Estado da Bahia”* (1967), *“Nota prévia sobre arqueologia das regiões central e sudoeste do Estado da Bahia”* (1969), *“Nota prévia sobre três fases da arte rupestre no Estado da Bahia”* (1970a), *“Investigações sobre arte rupestre no Planalto da Bahia: as pinturas da Chapada Diamantina”* (1970b) e *“Arqueologia nos Estados da Bahia e Rio Grande do Norte”* (1973) refletem uma metodologia voltada para a classificação das sinalações e não para a interpretação.

As regiões investigadas foram a Chapada Diamantina (Ituaçu-Tanhaçu, Morro do Chapéu, Piritiba, Lençóis, Milagres), o planalto oeste (Carinhanha, Coribe, Sant’Ana dos Brejos, Serra Solta) e médio São Francisco (Curaçá e Petrolina).

Atendo-se aos aspectos formais das figuras, como a técnica, os motivos, a cor e esquematização e examinando o estado de conservação e a existência de superposições, estabeleceu tradições, sub-tradições e estilos procurando ordená-las cronologicamente.

Definiu “tradição” como

o conjunto de características que se refletem em diferentes sítios ou regiões, associados de maneira similar, atribuindo cada uma delas ao complexo cultural de grupos étnicos diferentes, que as transmitiam e difundiam, gradualmente modificadas, através do tempo e do espaço. (1970a: 13)

Uma tradição pode ser dividida em subtradições e fases, entendidas estas últimas como “*momentos históricos definíveis de sua evolução*”. (idem)

As duas tradições estabelecidas por Valentin Calderón para a pintura rupestre do estado da Bahia foram a Simbolista e a Realista (Naturalista).

A - Tradição SIMBOLISTA

Geométricas, abstratas ou grosseiramente figurativas, as representações da tradição Simbolista “*devem corresponder a povos marginais, com cultura muito primitiva*” (*ibid*: 15-16), constituindo-se nas primeiras manifestações da arte indígena brasileira concentrando-se, no caso da Bahia, no vale do São Francisco e na Chapada Diamantina.

Fase Manhaça

Citada em “*A pesquisa arqueológica nos Estados da Bahia e Rio Grande do Norte*” (1973), não encontramos qualquer outra referência nos trabalhos consultados.

A fase Manciaçu, anteriormente incluída nesta tradição (1970a), não está relacionada no quadro apresentado na publicação acima mencionada. Constituir-se-ia de desenhos “*complicados*” (*sic*) de homens e animais, alguns mascarados, labirintos e formas angulosas, irregulares, em policromia (preto, vermelho-ocre, branco).

Subtradição LABIRÍNTICA

Considerada como parte integrante da tradição Simbolista, esta subtradição engloba duas fases, a saber:

Fase Mucugê

Caracterizada por gregas, desenhos lineares, labirintos e algumas máscaras, formando imagens estilizadas nas cores vermelha, amarela, branca e “pardo”. (sic)

Fase Sincorá

Predominam os geométricos, lineares, esquemáticos e “*exclusivamente*” (sic) simbólicos que reproduzem espirais, círculos, ângulos, quadrados, pontos, linhas etc. pintados em vermelho e preto, e isolados uns dos outros.

B - Tradição NATURALISTA

Anteriormente denominada Realista (1970a), nesta tradição destaca-se a reprodução de “*figuras antropomorfos ou zoomorfos com a maior fidelidade, permitindo identificar, facilmente, as ações que estão realizando*” (1970b: 222).

Seus autores teriam representado na rocha aspectos e preocupações lúdico-religiosas, mitológicas, guerreiras e econômicas.

Fase Irecê

Figuras humanas em atitudes violentas, patéticas, zoomorfos, linhas e manchas são os motivos desta fase, pintados em branco e diversos tons de vermelho. Formam silhuetas grosseiras, pouco dinâmicas, de perfil de frente; corpos grossos, braços e pernas finos, cabeça sem pescoço e mãos com três dedos. Algumas figuras estão delimitadas por uma linha.

Fase Jaboticaba

Caracterizada pela predominância de antropomorfos de ação: cenas de dança, caça, guerra, coleta, ocorrendo também pinturas de grandes aves, animais quadrúpedes, peças e artefatos. A elaboração das figuras revelava várias tonalidades do vermelho.

Fase Orobó

Em vermelho forte, as figuras grandemente estilizadas são representadas dançando, correndo ou lutando.

Fase Itacira

Constituída especificamente por figuras de zoomorfos, quadrúpedes, com corpos grossos. Às vezes as orelhas são representadas e as extremidades das patas aparecem com três dedos. A cor é a vermelho-carmin.

As pinturas desta fase estão superpostas a motivos lineares, em amarelo escuro, pertencentes à fase Mucugê, da tradição Simbolista.

Fase Itiruçu (Itaruçu)

Zoomorfos (cervos machos e fêmeas), com corpo em forma semilunar; antropomorfos muito estilizados (corpo oval, extremidades em ângulo, sem cabeça) e dispostos em série, possivelmente reproduzindo uma dança e figuras abstratas, em forma de colunas, distinguem esta fase que utilizou o ocre, o vermelho e alguns contornos em branco.

Em uma avaliação de seu próprio trabalho, Valentin Calderón admitiu que

a escassez de conhecimentos sobre a arte rupestre brasileira é o primeiro obstáculo para julgar a validade de cada uma das fases aqui propostas, assim como sua extensão espacial e cronologia. (1970b: 223)

3.4 - PEDRO IGNACIO SCHMITZ

O Instituto Anchietano de Pesquisas situado em São Leopoldo (RS) vem desenvolvendo, desde 1972, pesquisa arqueológica no estado de Goiás a convite da Universidade Católica. A partir daí, Pedro Ignacio Schmitz participa da equipe do Programa Arqueológico de Goiás que visa obter dados comparáveis e complementares aos já conseguidos em outros estados no esforço de recompor as etapas de povoamento do Brasil até a chegada dos portugueses no século XVI.

3.4.1 - A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Pedro Ignacio Schmitz

Correntina, Coribe e Santa Maria da Vitória são os municípios baianos limítrofes ao Estado de Goiás, alvos das campanhas de 1981 e 1983, cujos resultados estão publicados em *“Arte Rupestre no Centro do Brasil: pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia”*. (Schmitz et al., 1984)

Nesta região, anteriormente visitada por Calderón, Schmitz, descobriu sítios com gravuras e sítios com pinturas. As gravuras são do tipo simples, descritas como *“sulcos isolados, polidos, estreitos e pouco profundos”* sendo geralmente encontradas em locais que revelaram outros traços de ocupação humana. (1984: 29)

As pinturas *“com características variáveis, que podem corresponder a tempos diferentes”* (idem) concentram-se nos abrigos e grutas da Serra do Ramalho, ocorrendo

também junto ao Rio do Meio em abrigos menores. Para ele as mais antigas podem ser composições geométricas, policrômicas (preto, vermelho e amarelo), embora haja figuras só em vermelho. Raros são os zoomorfos, destacando-se as representações de um tatu e de um peixe. As figuras humanas estão isoladas ou de mãos dadas. Há ainda o desenho de pisadas com três ou quatro dedos. Zoomorfos e antropomorfos esboçados ocorrem nesse conjunto. “*Mais recentes*” seriam os riscos pretos, cruzados, figuras humanas estilizadas e dois animais pintados em branco sobre descamações negras.

As pinturas atenderiam a fins diversos como: “*representações da realidade cotidiana... marcadores de lugar... marcar e delimitar o território de cada um dos grupos nômades... servir à competição e ao treinamento... rituais coletivos ou para meditação particular*.” (1984: 31-32)

Ainda nesta publicação Pedro Ignacio Schmitz separou a pintura rupestre brasileira em três unidades: “*a grande tradição naturalista, realista*” que engloba as tradições Nordeste (Guidon) e Planalto (Prous); “*a grande tradição naturalista estilizada*” que abrange as tradições S. Francisco (Prous e Guidon) e Agreste (Aguiar) e “*a grande tradição Geométrica*” representada pela tradição Geométrica (Guidon).

As fases propostas anteriormente por Valentin Calderón (1970a, b) para o estado da Bahia passaram a integrar “grandes tradições” dentro das tradições Nordeste (fases Jaboticaba, Orobó e Irecê). Planalto (fases Itacira e Ituruçu), São Francisco (fase Manciaçu) e Geométrica (fases Sincorá e Mucugê).

3.5 - MARIA BELTRÃO

Responsável pela disciplina de Arqueologia do Museu Nacional desde 1959, a Professora Titular da UFRJ Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão coordena diversos projetos distribuídos nas áreas de arqueologia pré-histórica e histórica, abrangendo os estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia.

A partir de 1982 desenvolve o projeto Central - pesquisa no sertão do estado da Bahia e financiada parcialmente pelo CNPq e FINEP, concentrando esforços no estudo sistemático desta região que lhe oferecera sinais de animais pleistocênicos: uma cartilagem fossilizada de gliptodonte encontrada na toca do Aragão e uma cena de caça ao toxodonte pintada no lajedão do Riacho Largo.

Desde então os principais objetivos do projeto Central têm sido:

- a) - Encontrar evidências de ocupação humana em depósitos do Pleistoceno que contenham ossos fossilizados de animais;
- b) - Documentar as mudanças culturais e paleoambientais desde o Pleistoceno até os tempos históricos;
- c) - Interpretar as evidências arqueológicas e paleoambientais em termos de evolução dos ecossistemas dos homens pré-históricos na área.
(Beltrão, Danon, Doria, 1988: 18)

Do projeto Central participam professores, técnicos e estagiários do Museu Nacional - UFRJ e membros de outras instituições nacionais e estrangeiras.

As evidências arqueológicas recuam a antigüidade da ocupação humana no Brasil para cerca de 300 mil anos, sugerindo que o sertão baiano fora habitado pelo *Homo erectus*. (Beltrão, 1996) Trata-se do sítio Toca da Esperança localizado na Fazenda Pé do Morro, em Central. Aí Maria Beltrão e equipe vêm realizando prospecções e escavações desde 1985, contando também com a colaboração de Henri de Lumley (Museum National d'Histoire Naturelle) e Marie-Antoinnette de Lumley (Institut de Paléontologie Humaine).

Pela análise da descrição dos sedimentos, foi possível verificar quatro camadas estratigráficas além da superfície. Carvões oriundos da camada superficial foram datados pelo C^{14} revelando idades compreendidas entre 2.424 ± 130 anos BP e 7.740 ± 150 anos BP. Para a camada I a datação radiocarbônica apontou 22.000 ± 500 anos B.P. Das camadas II, III e IV, alguns ossos fossilizados foram datados pelo método do urânio-tório com a utilização da espectroscopia alfa e espectroscopia gama. As análises foram efetuadas em três laboratórios - Gif-sur-Yvette, Los Angeles e Menlo Park, sendo uma mesma amostra submetida a dois laboratórios diferentes. As idades obtidas variam entre 270 mil e 300 mil anos B.P.

Comprovando a contemporaneidade homem-fauna pleistocênica (anterior a 10 mil anos) foram encontrados "*in situ*" seixos (CII e CIV) e artefatos (CIV) de quartzo e quartzito, ossos de mamíferos cortados ou quebrados provavelmente para a retirada do tutano e/ou descarte e um artefato lascado, que parece ter sido empregado como perfurador.

A fauna pleistocênica até o momento identificada compõe-se de tatus gigantes (+ *Propaopus sulcatus*, + *Panochtus* sp. e + *Pampatherium humboldti*); tigre de dentes de

sabre (+ *Smilodon populator populator*); urso (+ *Arctodus (Paractotherium) brasiliense*); preguiça gigante (*Eremotherium laurillardii*) e um equídeo (+ *Hippidion principale*). Na tabela a seguir, extraída de Beltrão, 1996: 123, pode-se observar a correspondência entre as camadas estratigráficas, a fauna, os vestígios culturais e a antiguidade das ocupações humanas na toca da Esperança.

CAMADA	LITOLOGIA	DATAÇÕES	FAUNA	PRESENÇA HUMANA
LAYER	LITHOLOGY	DATINGS	FAUNA	HUMAN PRESENCE
Camada Superficial	Poeira cinza contendo carvões vegetais	2.400 a 7.800 BP		Pinturas Rupestres
Surface layer	Gray dust with charcoal	2,400 to 7,800 B.P.		Rock paintings
Camada I	Crosta carbonática	22.0000 ± 500 BP		
Layer I	Carbonate crust	22.000 ± 500 BP		
Camada II	Brecha	270.000		
Layer II	Breccia	270.000		
Camada III	Silte			
Layer III	Silt			
Camada IV	Solo laterítico	300.000	+ <i>Eremotherium laurillardii</i>	artefatos líticos em quartzo e quartzo
Layer IV	Laterite soil	300.000	+ <i>Pampatherium humboldti</i>	Stone artifacts in quartzite and quartz
			+ <i>Propaopus sulcatus</i>	Artefato ósseo, provavelmente um perfurador
			+ <i>Hippidion principale</i>	Bone artifact, probably borer
			+ <i>Palaelama major</i>	Círculos de pedra
			+ <i>Panochtus</i> sp.	Stone circles
			+ <i>Smilodon populator populator</i>	Ossos quebrados para retirada de medula
			+ <i>Arctodus (Paractotherium) brasiliense</i>	Bones broken to remove marrow
			Famílias <i>Cricetidae</i> e <i>Cavidae</i>	

Em outros sítios - tocas dos Búzios e de Manoel Latão, também foram encontrados artefatos ósseos e líticos associados a elementos da paleontologia animal, reiterando a antiguidade pleistocênica da ocupação humana na região.

3.5.1 - A arte rupestre da Bahia na pesquisa de Maria Beltrão

Nos anos 70 Maria Beltrão elaborou o projeto “Gravuras e Pinturas Rupestres no Brasil” incluindo-o na programação de pesquisas arqueológicas do Museu Nacional. De caráter departamental, o projeto contou com a participação da etnóloga Maria Heloísa Fenelon Costa. A partir da verificação de pinturas e gravuras rupestres no estado de Mato Grosso, propunham-se a efetuar um levantamento sistemático para isolar conjuntos explicativos da individualidade das tradições e/ou de contato intercultural, através do acompanhamento da evolução de temas e do modo de representá-los. (Beltrão e Costa, 1978)

Nos anos 80/90, as campanhas sucessivas à Região Arqueológica de Central revelaram uma infinidade e diversidade de figuras pintadas nas tocas e nos paredões dos *canyons*.

Os resultados obtidos por Maria Beltrão e equipe na análise das sinalações rupestres constam de vários trabalhos apresentados em reuniões científicas realizadas no Brasil e no exterior. Resumidamente, os mesmos podem ser agrupados em:

a) - Evidências de articulações culturais entre o litoral e o interior.

Nas localidades Grota dos Bois (Xique-Xique) e Capoeira da Serra (Central) há duas representações de cetáceos (mamíferos marinhos). Uma delas é a de um cachalote, que aparece no litoral brasileiro no período de outubro a março, época das chuvas em Central. Tal fato sugeriu a seguinte explicação:

a população que vivia em Central, ou parte dela, migrava para o litoral durante a seca, voltando para o interior quando o cachalote já se achava presente no litoral. (Beltrão, Danon, Doria, 1988: 19)

b) - Representações de animais extintos

A identificação de mamíferos pleistocênicos pintados, predominantemente nos *canyons* deveu-se a aspectos da morfologia externa detalhados pelo homem pré-histórico: contorno da cabeça (orelha, rostro), pescoço, tronco, membros (patas), caudas etc.

Foi possível reconhecer os seguintes animais extintos: toxodonte (*Toxodon*) (Bigarella, Beltrão e Toth, 1984); tatu (*Glyptodonte*), cavalo (*Equus*), paleolhama (*Palacolamia*), urso de face curta (*Arctodus*), cavalo pleistocênico (*Hippidion*) e preguiça (*Scelidotherium*) (Beltrão e Locks, 1988); mastodonte (*Haplosmastodon*) (Beltrão, 1991)

c) - Reconstituição ambiental

Na toca da Lagoa das Velhas, no município Morro do Chapéu há detalhadas representações do veado galheiro (*Blastocerus dichotomus*) que contribuem para o conhecimento do paleoclima e do paleoambiente: diferentes galhadas, cauda curta, dimorfismo sexual; em atitude de salto; solitário, casal, bandos, com filhotes; lutas entre machos, perseguição do macho à fêmeas, acasalamento etc.

A partir daí, Beltrão e Locks (1991) propõem que a convivência homem pré-histórico-veado galheiro possa ter ocorrido no Holoceno entre 10000 a 8000 anos B.P. ou mesmo no Pleistoceno antes da instalação da caatinga, há 18000 anos B.P. Segundo Ab'Saber (1977), o clima teria sido úmido e o ambiente constituir-se-ia de cerrado com manchas de florestas e o solo, mais rico em água.

d) - Ritos com alucinógenos

Algumas figuras geométricas como treliças, ondas paralelas, colméias e mandalas, que aparecem pintadas em vários sítios, podem ter sido geradas em processos alucinatórios espontâneos (epilepsia) ou induzidos (rituais). A presença de ipoméias (planta alucinatória) no local, aliada à disseminação dessas figuras, levaram Beltrão a optar pela explicação ritual. (Beltrão, Danon, Doria, 1988)

e) - Uma cultura voltada para os céus

A presença de inúmeros geométricos identificados como figuras celestes despertaram o interesse de físicos e astrônomos que se propuseram a estudá-las juntamente com a equipe do Projeto Central.

Um dos resultados desta cooperação consistiu na identificação de níveis de conhecimento astronômico pelas culturas pré-históricas brasileiras, propostos por Maria Beltrão (1990):

- 1º - Representações simples de astros: sóis, luas, estrelas, cometas etc.
- 2º - Representação de fenômenos: trajetória aparente do sol, trajetória aparente da lua, conjunção de astros, eclipses etc.
- 3º - Evidências de conhecimentos complexos: fenômeno do solstício, o ano lunar, estações do ano etc.

Foi então estabelecida, pela primeira vez na pintura rupestre brasileira, a “tradição” Astronômica. Compõe-se de geométricos que podem ser analisados como conjuntos de pinturas ligadas ao céu ou como elementos desses mesmos conjuntos que muitas vezes aparecem associados a imagens convencionais (signos e símbolos). Podem também estar associados a biomorfos e à representação de animais pleistocênicos. Esta tradição é composta pelo estilo Serra Azul, mais antigo, e o estilo Búzios. (Beltrão et all., 1990; Beltrão e Luce, 1990; Beltrão e Locks, 1991; Beltrão, Locks e Cordeiro, 1994; Beltrão, Rabello, Nader, 1991)

Recentemente, Maria Beltrão (1995: 29) atribuiu à esta tradição o caráter mágico-religioso, passando a denominá-la Astronômica/Cosmológica.

Os sítios arqueológicos das tocas dos Cosmos (Xique-Xique); dos Búzios e do Euzébio (Central); e do Alto da Lagoa das Velhas teriam sido utilizados como locais de observação e registro do céu.

f) Antigüidade das pinturas pré-históricas

Ainda não se obteve datação por métodos físicos para as pinturas rupestres situadas no alto sertão da Bahia, fato que poderia nos informar acerca da idade real das composições. As condições ideais para tanto, defendidas pelo arqueólogo André Prous do Museu de História Nacional (UFMG), cercam-se de um rigor científico, sendo necessário:

encontrá-las enterradas pela sedimentação, dentro de níveis arqueológicos que contenham fogueiras, permitindo uma datação pelo radiocarbono ou pela termoluminiscências. (Prous, 1981: 24)

Não ocorrendo, até agora, tais ‘condições ideais’, a antigüidade das sinalações rupestres têm sido avaliada por Maria Beltrão de maneira relativa considerando-se, entre outros itens, o detalhamento de certas figuras e/ou conjunto de figuras, complementado por informações diversas. Por exemplo:

1 - a identificação de animais pleistocênicos pintados sobre a rocha associada à data de implantação da caatinga no nordeste (Ab Saber, 1977) permitiu a seguinte ponderação:

as animais compatíveis com a caatinga teriam sido representados entre 11 mil e 18 mil anos e os animais incompatíveis com a caatinga entre 18 mil e 30 mil anos, isto porque, conforme já dissemos a caatinga já estaria instalada na região há uns 18 mil anos. (Beltrão, s/d: 5)

2 - a superposição de figuras atesta a seqüência de execução, muito embora não nos assegure o período de tempo entre uma e outra pintura. Um sinal de maior ou menor espaço temporal pode ser a diferença de estilo e/ou técnica entre elas, como no caso de um “peixe” sobreposto a geométricos observado na toca dos Búzios, completamente estranho aos elementos da “tradição” Astronômica dominante no sítio.

3 - a técnica do contorno, identificada por Prous como a mais antiga da tradição Planalto e anterior à tradição Nordeste datada no Piauí em até 12 mil anos B.P., está presente na Fonte Grande, na figura do urso.

4 - figuras executadas a partir de borrões foram registradas no Piauí por Monzon (1987) há 30 mil anos. A pintura do urso acima citada tem sido estimada como uma das mais antigas da região porque apresenta, também, esta característica.

5 - as pinturas reproduzindo formas de utensílios cerâmicos, como a de um vaso na toca da Lagoa da Velha servem como indicadores cronológicos. Niede Guidon obteve datação superior há 8 mil anos para a presença de cerâmica no Piauí.

A idade recuada para a ocorrência de sinalações rupestres no alto sertão baiano apoia-se na idéia de que se a Bahia foi ocupada pelo *Homo erectus* há cerca de trezentos mil anos (conforme indicam as datações absolutas obtidas para a toca da Esperança), teve, provavelmente, a mesma evolução cultural do resto do mundo. A arte pré-histórica presente na Região Arqueológica de Central, executada pelo *Homo sapiens*, não fugiria ao sincronismo cultural com outros países que apontam antigüidades semelhantes, como a França (30 mil anos), a Namíbia (26 mil anos) e a Austrália (40 mil anos).

g) - Pinturas do período histórico

Descoberta por Maria Beltrão em 1983, a toca Bonita, situada na fazenda Pau d'Arco, no município de Itaguaçu da Bahia, constitui o único sítio com pinturas executadas no período histórico.

Compõe-se de uma gruta calcária, subterrânea, que apresenta nas paredes figuras características da pecuária como o boi e o vaqueiro, em associação a animais como a ema e o jegue. A representação de uma viola decorada com fitas remete também ao período histórico.

Este conjunto de sinalações demonstra, à luz da arqueologia histórica, uma provável situação de contato interétnico. (Neme, Beltrão, Rabello, Niemeyer, 1993)

As pinturas da toca Bonita têm sido investigadas por Maria Beltrão quanto a identificação de narrativas míticas e eventual vinculação a grupos lingüísticos e suas migrações. (Beltrão, 1994; Beltrão e Frade, 1996)

Juntamente com outras observadas no Riacho Largo e Lagoa da Velha, algumas imagens revelariam pontos concordantes com o Bumba-meu-boi, importante auto popular do Brasil.

Para Maria Beltrão,

O 'Bumba' é a desintegração da narrativa mítica da criação do mundo cosmológico do índio. Representa o caos instalado em seu mundo cultural em consequência do contato com o civilizado. (1994: 41)

3.6 - COMENTÁRIOS

A leitura de textos produzidos neste século sobre a pintura rupestre no estado da Bahia permitiu-nos acompanhar o desenvolvimento da pesquisa arqueológica no Brasil quanto ao surgimento de uma metodologia específica para a pintura rupestre.

Theodoro Sampaio elaborou, nos anos 40, um panorama da pré-história brasileira para integrar as culturas aqui estabelecidas no processo global de ocupação do continente. As sinalações rupestres, inúmeras vezes citadas, representariam um dos vínculos a unir os indígenas brasileiros aos da América Central e México que teriam atingido o Brasil através do Orenoco e das Guianas. (Sampaio, 1955)

À mesma época, Carlos Ott dedicou-se a resgatar o caráter e os costumes das populações pré-cabralinas que habitaram o interior da Bahia, apoiando-se em documentos históricos e coleções arqueológicas particulares e institucionais.

A investigação arqueológica, sistemática, naquele estado teve início com Valentin Calderón nos anos 60 quando foram determinadas “fases”, “tradições” e “estilos” para a arte rupestre. Pesquisou também a relação entre o ambiente ecológico e o estabelecimento de culturas pretéritas.

A partir de então, expandiram-se os núcleos de Arqueologia em todo o país. A pesquisa local, estendeu-se à regional, procurando o arqueólogo estabelecer rotas de migração pré-históricas através da identificação de traços culturais comuns com áreas próximas. A meta final tem sido a composição de um quadro elucidativo dos complexos culturais que se fixaram no Brasil antes da conquista portuguesa no século XVI e de sua

sucessão no tempo. Nesse aspecto, o estado da Bahia tem revelado vestígios comprobatórios do contato ocorrido entre as populações pré-históricas que habitaram o centro, o leste e o nordeste brasileiros. Com esse intuito, Pedro Ignacio Schmitz, nos anos 80, estendeu o trabalho de campo que desenvolve em Goiás, no Brasil Central, para o sudoeste baiano.

A partir de 1982, Maria Beltrão investiga na pintura rupestre da Região Arqueológica de Central elementos elucidativos da relação homem-ambiente e homem-universo, propondo, diante dos resultados até agora obtidos, pela equipe do projeto Central, uma reavaliação do nível cultural dos grupos ágrafos brasileiros. Além da “tradição” Astronômica / Cosmológica, estão presentes também elementos de “tradições” observadas em outras regiões brasileiras. Independente da temática peculiar à cada “tradição” pictórica, Maria Beltrão (1995) reconhece no aspecto mágico-religioso do ato de pintar sobre a rocha, o elo de união entre todas elas.

Procuramos elaborar um quadro para as “tradições” e os “estilos” de pintura rupestre identificados na Bahia, adaptando-se as propostas feitas por Valentin Calderón às investigações mais recentes.

Cumpré, porém, salientar que o termo “tradição”, utilizado em arqueologia para indústrias líticas e cerâmicas, estende-se no Brasil, aos registros rupestres não havendo, entretanto, consenso entre os pesquisadores. Diante do problema, Gabriela Martin apresenta como hipótese - a ser confirmada pelo registro arqueológico e pela evidência cronológica, um conceito de “tradição” que compreende:

a representação visual de todo um universo simbólico primitivo que pode ter sido transmitido durante milênios sem que, necessariamente, as

pinturas de uma tradição pertençam aos mesmos grupos étnicos além do que poderiam estar separadas por cronologias muito distantes. (Martin, 1994: 297)

Esta proposta atende ao pensamento de Anne-Marie Pessis e Niéde Guidon (1992: 21) quando atribuem às tradições de registros rupestres a categoria de “*código cultural partilhado por diferentes grupos sociais, separados no espaço, no tempo ou em ambos*”.

Acreditamos que se deva privilegiar a continuidade para que haja tradição pois, como Marcel Mauss (1979: 197) salienta, “*a tradição é o que se transmite*” não se restringindo, portanto à oralidade. Entendendo a ação de pintar na rocha como um gesto significativo, equivalente à uma prática tradicional, apropriamo-nos, uma vez mais, de suas palavras:

Quando uma geração passa à outra geração a ciência de seus gestos e de seus atos manuais, há tanta autoridade e tradição social quanto quando a transmissão se faz pela linguagem. (idem: 199)

Chamamos a atenção também para o nome que identifica e/ou estabelece a diferença entre uma “tradição” e outra(s). Este é arbitrário, ficando a cargo do pesquisador que a define. Ora privilegia a localização — Nordeste, Agreste e Planalto, ora o aspecto formal das figuras é enfatizado — Geométrica e Naturalista, ou ainda propõe uma interpretação do sentido — Simbolista e Astronômica.

Quanto a “estilo”, este termo tem sido empregado como uma divisão da tradição, ligado especificamente ao caráter estético das representações. Nos estudos da arte pré-histórica brasileira, tradição e estilo substituiriam, respectivamente, os conceitos de “horizonte cultural” e de “fase” usados em outros países. (Gabriela Martin, 1982)

*

* *

Entender o ato de pintar a pedra no contexto de culturas ágrafas pré-históricas, que o olhar do homem moderno não consegue apreender, tem sido uma das finalidades dos estudos desta arte que se faz presente em todos os continentes.

A produção científica no Brasil, na primeira metade deste século não fugiu à regra. Theodoro Sampaio e Carlos Ott além de se ocuparem com a localização e descrição dos desenhos teceram considerações a esse respeito.

Embora admitindo a ininteligibilidade de alguns desenhos (geométricos em sua maioria), Sampaio reconheceu as pinturas não como “*o produto de uma ociosa diversão, mas obra deliberada e executada por intuito definido*”. (Sampaio, 1955: 90)

Nos locais considerados necrópoles, os “*escudetes*” (*sic*) identificariam o indivíduo ali sepultado pelo nome, apelido ou peculiaridade, decodificados somente pela família. Os vocábulos Tupi Poaçu (mãos grandes) e Aracondá (pessoa enfeitada como um papagaio) aplicar-se-iam a alguns desenhos. Outras figuras, indicariam “*qualquer coisa que o índio tinha em mente*”, atestando “*certo progresso mental*” que nem todas as tribos possuíam. São círculos irradiantes, que poderiam significar o sol mas também o chefe, o pai da família; círculos concêntricos ou seriam a lua ou então a mãe, a mulher. Essas interpretações feitas por Theodoro Sampaio (1955) partiram da premissa de que os índios Maracá teriam povoado o vale do Rio Paraguaçu, ocupando grutas e lapas para enterrar os mortos.

A ele opôs-se Carlos Ott alertando para o perigo da transposição dos valores culturais do pesquisador ao interpretar as sinalações com a seguinte indagação:

o índio pintor dos desenhos rupestres do Vale do rio Paraguassu teria explicado as suas figuras da mesma maneira? (Ott, 1958: 198)

Diante da insuficiência de informações sobre as culturas indígenas brasileiras no início deste século, colocou-se favorável à hipótese da produção das figuras em horas de lazer, sem conteúdo mágico. Entretanto, admitiu constituírem

os elementos necessários para uma escrita ideográfica, que resulta da coordenação deliberada das figuras para exprimir um pensamento, uma frase ou até uma história. (Ott, 1945: 37)

Nas décadas de 60/70, Valentin Calderón definiu as tradições Simbolista, mais antiga, e Naturalista para a pintura rupestre na Bahia como formas do indígena expressar suas preocupações lúdico-religiosas e sócio-econômicas. (Calderón, 1970)

Para Pedro Ignacio Schmitz:

as pinturas e gravuras representam algo de muito importante para os seus criadores nelas certamente está representada parte da sua história, da sua sociedade, da sua cultura. (Schmitz, 1984: 32)

Pela análise das pinturas evidenciadas na Região Arqueológica de Central, Maria Beltrão propõe as seguintes reflexões: o homem pré-histórico que habitou a Chapada Diamantina procurou mostrar sua relação com os animais, enquanto que nos sítios da Depressão Sanfranciscana, a interrelação céu e terra. Utilizou, várias imagens convencionais como meio de comunicação do tempo e da distância. Os signos, símbolos e imagens “*esquemáticos*” (*sic*) transmitiriam uma quantidade limitada de informações, não ligadas necessariamente à linguagem falada. Seu emprego pode significar “*uma*

etapa da evolução em direção a um sistema ordenado de comunicação escrita", uma pré-condição a um pleno sistema de escrita. (Beltrão e Luce, 1991)

Ainda em fase conjectural, Maria Beltrão analisa algumas figuras à luz da mitologia nativa fundamentando-se nos estudos de G. Reichel-Dolmatoff — "*Desana — Simbolismo de los indios Tukano de Uaupes*" (1968) e de Isidoro Alves — "*As entidades sobrenaturais na cosmologia Desana*" (1977). Atribui ao grupo indígena Tukano, da família lingüística Tukana, que habita atualmente a Amazônia na região fronteira entre Brasil e a Colômbia, certos conjuntos de pinturas em que foram reconhecidos mitogramas, conforme a concepção de André Leroi-Gourhan (1985b), citada anteriormente. No *canyon* do Riacho Largo (Central) e na toca da Lagoa da Velha (Morro do Chapéu) foi possível identificar alguns mitogramas. (Beltrão, 1995)

Segundo comunicação oral, a hipótese de que os Tukano teriam ocupado o território baiano e outras áreas além do Uaupés vem sendo enriquecida por referências bibliográficas a respeito de uma 'planície dos Tukano', de um 'município Tukano' na Bahia e de um 'distrito Tukano' no estado de Minas Gerais.

Embora divergentes as considerações acima demonstram uma crescente preocupação dos pesquisadores em manter uma atitude de distanciamento do objeto de estudo ao mesmo tempo em que buscam nos dados etnográficos pontos de aproximação entre as culturas pretéritas, autoras das pinturas, e aquelas que conseguiram sobreviver, quer na literatura ou nas reservas indígenas atuais.

*

* *

Interessados na identificação e distribuição geográfica dos grupos indígenas que habitavam o alto sertão da Bahia à época do descobrimento, recorreremos a fontes primárias e secundárias que nos permitissem uma possível aproximação com as culturas autoras das pinturas rupestres.

Começamos pelo *“Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendaju”*, publicado em 1981 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE que adaptou os originais cedidos pelos Museus Nacional - UFRJ e Paraense Emílio Goeldi - CNPq.

O mapa reconstitui a localização das populações ameríndias à época do contato, permitindo-nos acompanhar o processo de interiorização da ação colonizadora e as migrações empreendidas pelos nativos, ultrapassando, inclusive, as atuais fronteiras do território nacional.

Segundo Nimuendaju, no alto sertão baiano predominavam as tribos de língua Tupi — Amoipira, Tupiná, Tobajára, Aricobé e Tupinambá. Migrações do grupo Jê — Sakriabá e Akroá, vindas de Goiás teriam ocorrido somente no século XVIII. Oren, Pontá, Sacracrinhas, Ori, Payayá, Maracá, Topim, Imboré, Caimbé e Catrimbi seriam tribos de línguas desconhecidas. No litoral, o território era dos Tupi, seguidos pelos Botocudo, Patasó, Masakari, Kamakã, Kariri.

Essencialmente importante foi o livro *“Pré-História da Bahia”* (1958) para o qual Carlos Ott, consultou fontes primárias que tratavam do combate aos índios, as obras dos missionários jesuítas e capuchinhos e os relatos dos cronistas e viajantes. Identificou os grupos linguísticos Tupi, Cariri e Jê na Bahia apresentando um mapa em que filia aos Jê as tribos Anaió ou Caiapó, Galaches e Arapaca. Mencionou outras de linguagem desconhecida, como as Guaiguai, Cariaça e Cacherinhem, não registradas por Curt

Nnimuendaju. Acreditando na influência do ambiente geográfico no desenvolvimento das culturas, associou os Jê dos sertões baianos e os Cariri às regiões abertas, de pouca vegetação e escassez de água, havendo pouca possibilidade de plantar mandioca. A mobilidade seria uma característica desses grupos levados à constantes migrações em virtude da caatinga não oferecer condições para a sedentarização.

Adão de Assunção Duarte, nascido e criado em Palmeiras, uma das localidades incluída na região por nós estudada, escreveu uma monografia sobre o município de Central, preocupando-se em conciliar o lado histórico com o depoimento de moradores que pessoalmente coletara. Em *“História de Central”* (1978a), citou como primitivos habitantes os índios Tabayaras, Amoipiras, Massacarás e Pontás, confirmando Minuendaju. Além desses, fez referência ao gentio Jacaheriu, os Aracujás, os Catiguçus e os Carijós.

Na pesquisa *“Xique-Xique no médio São Francisco”* realiza em 1984 por Isbel Ribeiro Alves para a agência local do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, os Cariri, os Tupinambá, os Pimenteira, os Amoipira, os Massacarás, os Pontás e os Aracajás teriam sido os pioneiros no povoamento da área.

Em consulta ao Arquivo Geral do Estado da Bahia, em Salvador, 1993, tivemos a oportunidade de examinar algumas fontes primárias, dentre as quais uma listagem das *“aldeas dos indígenas d'esta Província da Bahia”* assinada por José Jacome da “Diretoria Geral dos Índios n'esta capital da Bahia, ‘4 de janeiro de 1861’”. O manuscrito apontava a existência de 36 aldeias, a localização à época, (Freguesia e Município), o número de habitantes índios e as nações ou tribos correspondentes. A relação está incompleta, faltando o número de habitantes em seis aldeias e a identificação

do grupo indígena na maioria. Mesmo assim, pudemos concluir que cerca de 6 mil indígenas (5804) habitavam o território baiano, na metade do século XIX, sendo nomeados os Cariris, Sapucaias, Avaiás, Tupinambás, Mongoiós, Botocudos, Camacans e ‘outros’. A presença de mamelucos foi citada somente na aldeia de Trancoso, no município de Porto Seguro, compondo a totalidade de seus habitantes (500). O texto acrescentava lavoura, caça e pesca como ocupações dos índios e, possivelmente, a data de criação de cada aldeia.

Outra fonte consultada foi o *“Handbook of South American Indians”*, editado por Julian Steward em 1963. No volume 1, Alfred Métraux, Curt Nimuendaju e Robert Lowie assinaram os capítulos referentes às tribos da Bahia consideradas marginais. Deles extraímos alguns dados sobre a circulação dessas populações.

- **Aimoré** - oriundos do interior, no século XVI povoavam o litoral das capitanias de Ilhéus e Porto Seguro.
- **Macuni** - da família Maschacali, habitavam a zona limítrofe da Bahia com Minas Gerais, sendo expulsos pelos Botocudo para o Alto dos Bois, no município mineiro de Minas Novas.
- **Maschacali** - da mesma família, do interior de Minas Gerais, foram para o litoral pressionados pelos Botocudo, retornando ao Rio Itanhaem neste século.
- **Patashó** - originários do vale compreendido pelos Rios Pardo e das Contas, estão hoje agrupados na reserva de Paraguaçu, mais ao norte.
- **Camacan** - o trecho da bacia do Ilhéus às terras de Itaracá constituía seu território original. No século passado Wied-Neuwied visitou-os no Arraial da

Conquista, sendo que Spix e Martius constataram alguns deles na Vila de S. Pedro de Alcântara, missão capuchinha. Os Camacan jamais atingiram o litoral.

- **Catathoy, os Cutashó, os Menian** - assim como o grupo anterior, falam dialetos de uma família lingüística isolada. Espalhavam-se do interior de Porto Seguro (Catathoy e Cutashó) até o norte em Joazeiro (Masacará) e Rio Grande de Belmonte (Menian).

- **Tapuya** - não relacionados com os Tupi, somente os índios Ubirajara localizavam-se no sertão, na região sanfranciscana.

- **Cariri** - Camurú e Sapuya, naturais das serras ocidentais da Bahia foram visitados por Martius em 1818 que encontrou cerca de seiscentos sobreviventes. Os que migraram para a região do Rio de Contas encontraram os Tupinaki e os Tupinambá. Pressionados por colonos dirigiram-se às cabeceiras do Rio Gongogi. Finalmente buscaram refúgio na reserva Paraguaçu.

- **Jê do Centro** - Shakriabá e Akroá, hoje extinto. Os primeiros habitavam o sul da bacia Tocantins/São Francisco enquanto que os Akroá estavam na margem esquerda do “Velho Chico”

Acerca dos Tupi na Bahia, as informações provêm de Alfred Métraux, no volume III do *Handbook*:

- **Tobayara** - fixados no sertão, foram considerados como os primeiros a invadir a Bahia.

- **Tupiná** - dispersos pelas matas do norte do São Francisco até o Rio Camamú.

Tobayara e Tupiná, pioneiros na migração em direção à costa, após expulsarem os Tapuya tiveram que retornar ao interior deixando para os Tupinambá as terras conquistadas.

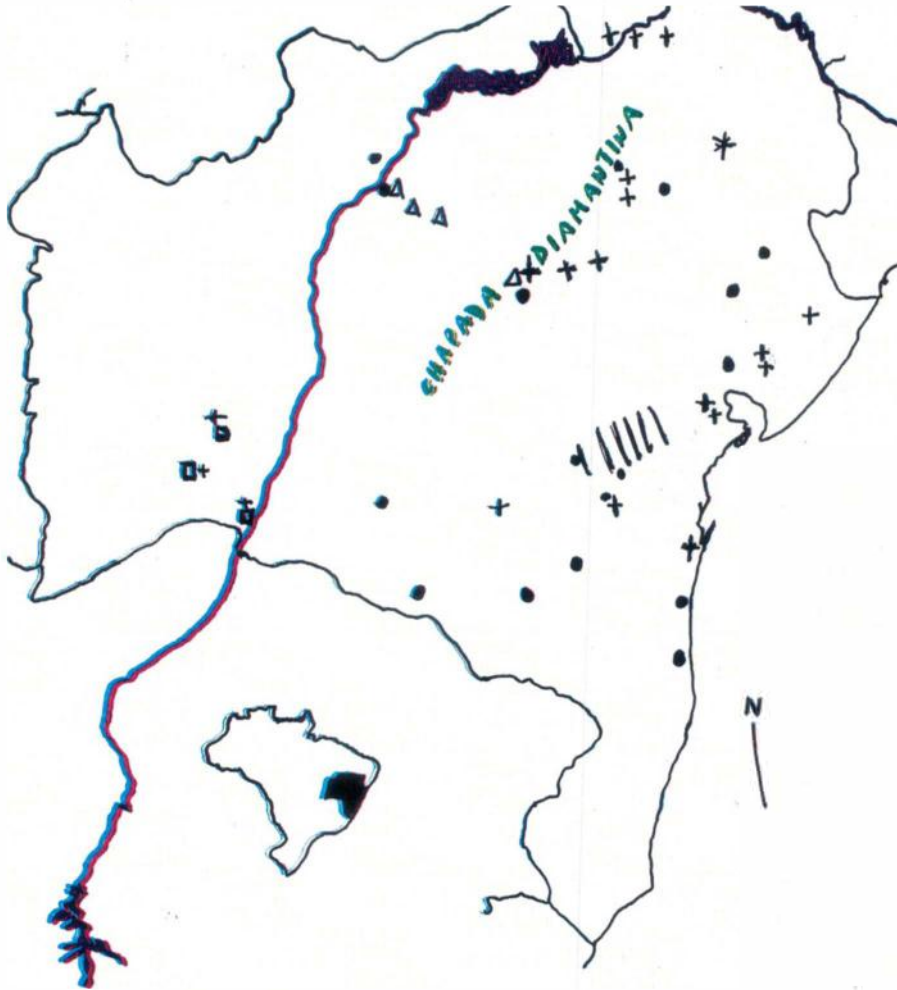
- **Amoipira** - margem do São Francisco.
- **Tupinambá** - do recôncavo até a foz do São Francisco.
- **Tupinikim** - a partir de Camamu, passando pelo Rio São Mateus e provavelmente atingindo o Espírito Santo.

Consta ainda da tradição Tupinambá que os Quirigma, de língua não-Tupi, teriam sido os primitivos habitantes da Bahia. A tribo Aricobé, localizada por Nimuendajú no limite com Goiás e no Rio Grande, não foi mencionada por Métraux.

Em 1981, a Associação Nacional de Apoio ao Índio - ANAÍ, entidade não governamental, denunciava a situação dos sobreviventes indígenas do Estado da Bahia por meio da publicação “Os povos indígenas da Bahia”. Concentrados em meia dúzia de reservas quase sempre distantes do habitat natural, a população índia estava reduzida aos PATAXÓ, PATAXÓ, HÃHÃHÃI, KIRIRI, KAIMBÉ, TUXÁ e PANKARARÉ.

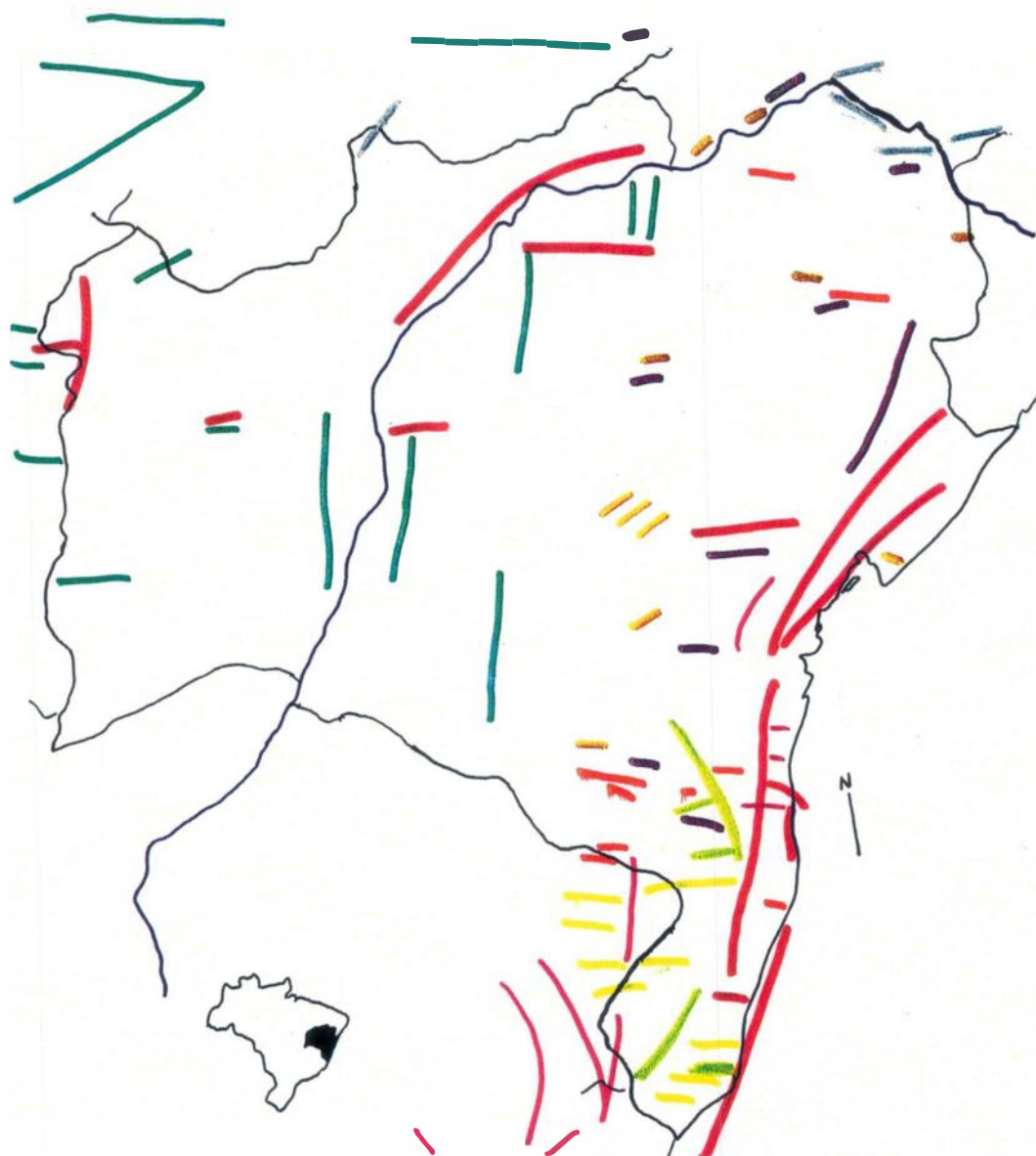
Recentemente (1993), o “Projeto Estudo sobre Terras Indígenas no Brasil” - PETI/MN/UFRJ, publicou o *“Atlas das terras indígenas do nordeste”*, que nos apresenta uma visão atualizada da situação dos índios da Bahia, excetuando-se a parte sul. Segundo Jurandyr Leite, que assina o texto *“Uma proposta para o monitoramento e análise das terras indígenas”*, “terra indígena” é uma categoria jurídica, definida em lei, usada em sentido globalizador por indicar *“o espaço social e político de conflitos e possibilidades de definição de uma área formalmente reconhecida”*. (PETI, 1993: X)

A partir das informações coligidas, elaboramos três ilustrações nas quais buscamos demonstrar o espaço físico ocupado pelos nativos no atual estado da Bahia em momentos distintos: a pré-história, o contato com o conquistador europeu e a atualidade.



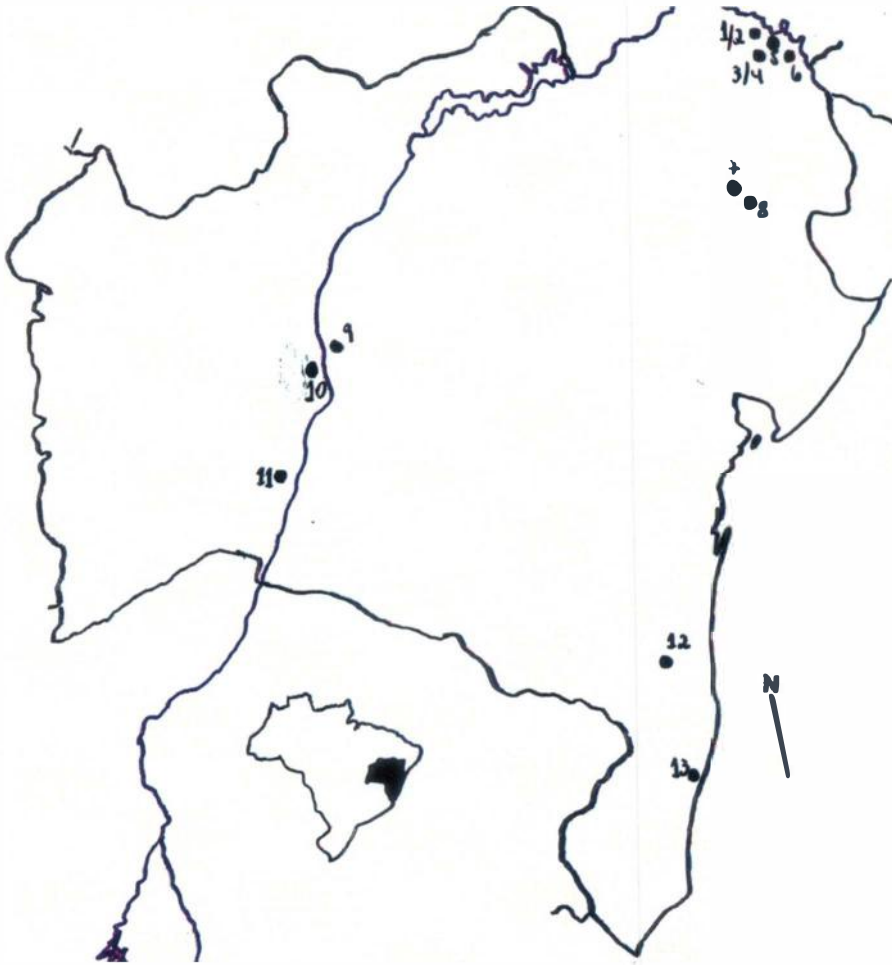
IL 2 - Vestígios de ocupação pré-histórica na Bahia.

- * Spix e Martius
- /// Teodoro Sampaio
- Carlos Ott
- + Valentin Calderón
- Pedro Ignacio Schmitz
- ▲ Maria Beltrão



IL 3 - Povos indígenas na Bahia, do séc. XVI do séc. XIX

 Jê	 Kariri
 Tupi	 Botocudo
 Kamakã	 Línguas isoladas
 Patasó	 Línguas desconhecidas
 Masakari	



IL 4 - Grupos e terras indígenas na Bahia, no séc. XX

- 1/2 - Tuxá - Nova Rodelas / Riacho do Bento
- 3/4 - Pankararé - Pankararé / Brejo do Burgo
- 5 - Kantaruré - Kantaruré
- 6 - Xucuri / Kariri - Quixaba
- 7 - Kaimbé - Massacará
- 8 - Kiriri - Kiriri
- 9 - Tuxá - Ibotirama
- 10 - Kiriri - Barra
- 11 - Pankaru - Vargem Grande
- 12 - Pataxó Hã Hã Hã - rios Pardo e Colônia
- 13 - Pataxó - Barra Velha / Porto Seguro

Fonte: PETI (1993)
ANAÍ (1981)

4 - A PESQUISA DE CAMPO: UMA TROCA DE OLHARES

As idas e vindas à Região Arqueológica de Central para a observação *in situ* das imagens que compõem a linha-mestra de nossa pesquisa, acabaram estabelecendo um ritmo entre o litoral - RJ — e o interior — alto sertão da Bahia — em que o trabalho científico comportou muito de aventura de cunho pessoal.

Para chegar ao outro — as culturas ágrafas pré-históricas autoras das sinalações rupestres — precisávamos de um olhar intermediário — as sociedades locais nossas contemporâneas — que, de certa forma considerávamos um “outro” porque, aparentemente, diferentes de nós.

A pesquisa de campo exigia a adoção de procedimentos ditados pela antropologia no sentido de reconhecer a diferença cultural sem, contudo, emitir juízos de valor. Participamos de diversas expedições — 1983/84/89/91/93/95, onde aprendemos que viver, conviver e sobreviver longe de casa a princípio pode ser muito perturbador (como foi para nós), mas pode também significar satisfação. Para a população centralense, a chegada de pessoas vindas do Rio de Janeiro — a “cidade maravilhosa” onde o sonho pode tornar-se realidade — iria interferir no cotidiano daquela comunidade interiorana, que tenta sobreviver às agruras da seca, sequer constando nos atlas escolares. É a respeito deste contato que discurremos a seguir, dividindo-o em duas instâncias: a cidade e os sítios arqueológicos.

4.1 - A CIDADE

Nossa primeira campanha ao sertão baiano ocorreu em julho de 1983 quando chegamos, juntamente com Salete Neme, à cidade de Central. Eram cerca de 6 horas da manhã, estava escuro, ventava e fazia frio.

Ainda sonolentas e cansadas, não conseguimos compreender muito bem o que a arqueóloga Leila Cunha, que nos aguardara na rodoviária, apontava: uma larga e extensa rua, não completamente pavimentada, conduzia os de fora a um cotidiano ainda adormecido.

Instaladas no Hotel São Francisco, o único da cidade, constatamos a inexistência de água potável, banheiro privativo e água corrente na cozinha. Na ocasião, tratava-se de uma residência familiar construída em alvenaria, posteriormente adaptada para receber viajantes. Com o casal proprietário — sr. Claudino Alves Lima e d^a Cleonice, moravam filhos, noras e netos (cerca de nove pessoas) que ocupavam três quartos. Outros três cômodos destinavam-se aos hóspedes. O mobiliário do quarto que nos coube restringia-se a três camas com mosquiteiros e um banco para servir de mesa. Como estávamos em dupla, a terceira cama foi imediatamente utilizada para apoiar as malas.

Feitas as apresentações, partimos para o campo após um rápido café da manhã. O grupo contava com os pesquisadores Alan Bryan e Ruth Grünh da Universidade de Alberta, no Canadá, Salete Neme, Angela Rabello e um guia local - Dilton Pires de Souza. Uma surpresa, mais propriamente um susto: o carro que nos conduziria aos sítios era movido a gás engarrafado, cujo botijão ficava amarrado no porta-mala, junto com a água, alimentos, corda, ferramentas e o estepe. Embora houvesse



IL 5 Avenida Central
Central, BA
Fonte: Valéria Muinhos (1996)

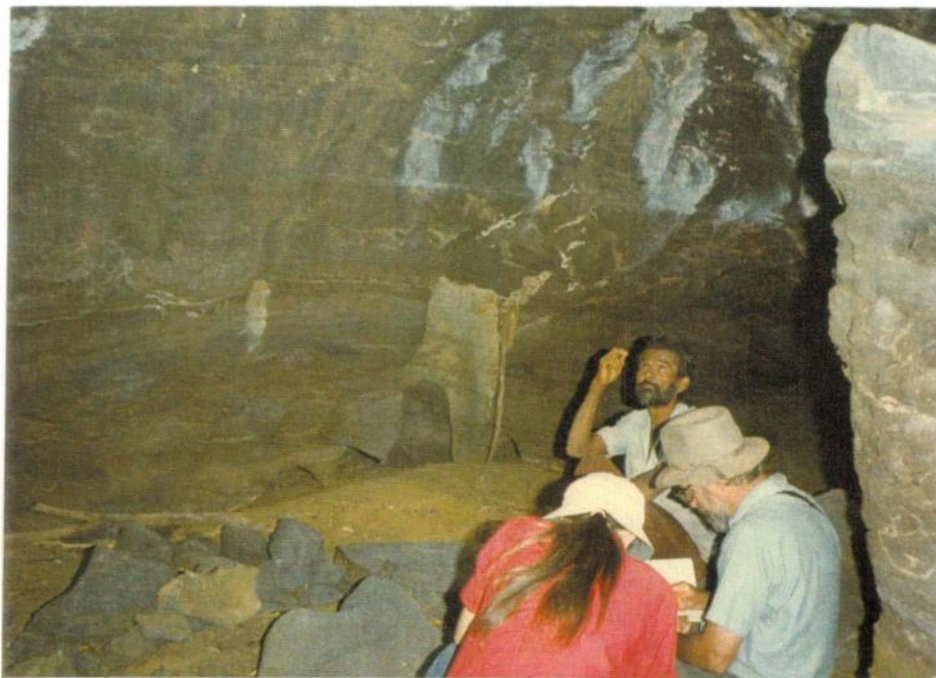


IL 6 Hotel São Francisco
Central, BA
Fonte: Angela Rabello (1989)

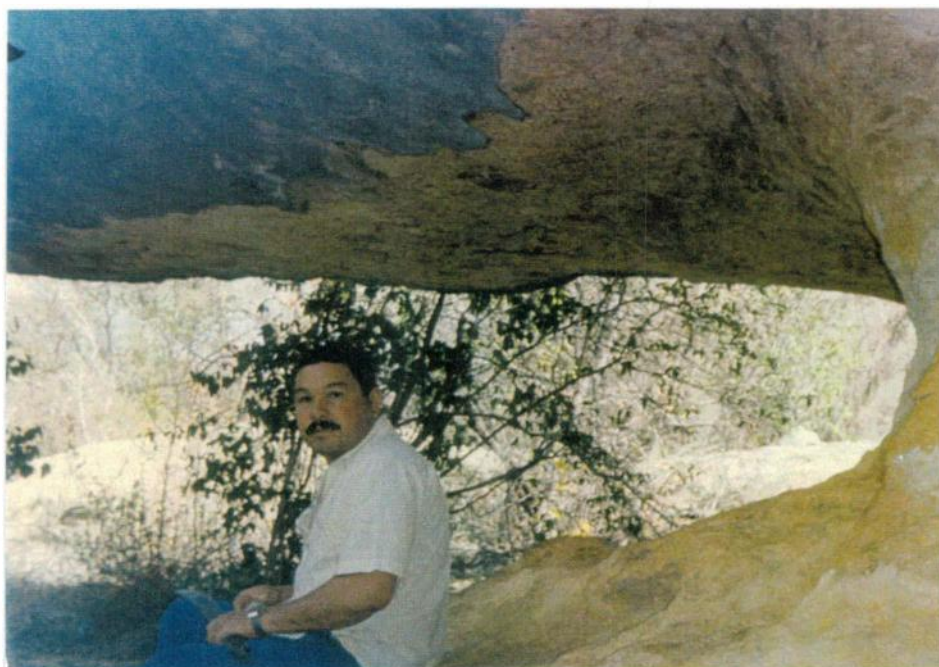
posto de abastecimento de gasolina e/ou álcool na cidade, é comum a utilização deste recurso.

No campo, procuramos por locais onde fosse visível a ocupação humana pretérita, na forma de pinturas ou em restos de fogueira, cacos cerâmicos, pedras talhadas e ossos. Esta primeira etapa destinava-se ao levantamento de situações passíveis de pesquisa arqueológica. Encobertos pela vegetação típica da caatinga, sêca àquela época do ano, os sítios surgiam diante de nós após longas e árduas caminhadas sob o calor intenso nas quais conduziu-nos uma sexta pessoa - Valdemar Fausto da Silva. De visão e audição acuradíssimas, este caçador estranhava a presença feminina na campanha, chamando-nos de ‘professoras’ e ao mesmo tempo ‘meninas corajosas’, pois as mulheres que ele conhecia jamais andavam pela caatinga.

Neste momento, há que se distinguir as figuras do guia e do informante. O primeiro, geralmente pessoa indicada pela comunidade, atua como elemento de confiança dos pesquisadores, servindo de elo de ligação com os diferentes setores da sociedade, dentro ou fora da área urbana. O informante, conhecedor da caatinga, conduz o grupo aos sítios. A permanência de ambos junto a equipe é variável, sendo mais constante a figura do(s) informante(s), como por exemplo Valdemar. De 1991 em diante acompanha-nos Paracelso Honorato de Sousa. Centralense de nascimento, aparentando quarenta anos de idade e com estudos a nível de 1º grau, Paracelso trabalhou algum tempo em São Paulo e atualmente faz lotação com carro próprio para Irecê ou Xique-Xique. Casado, dois de seus filhos trabalham na capital paulista. Quando a serviço do projeto Central, atende-nos como guia e motorista. Durante este tempo tem-se revelado uma pessoa inteligente e dinâmica, conhecedor de lugares e de



IL 7 Valdemar Fausto da Silva, Alan Bryan e Ruth Grünh
Serra da Larguinha, RAC. BA
Fonte: Arqueologia, MN - UFRJ (1983)



IL 8 Paracelso Honorato de Sousa
Toca do Chico Eduardo. Itaguaçu da Bahia. Ba
Fonte: Foto Angela Rabello (1993)

peessoas por toda a região. Possui iniciativa e, não raro, colhe informações por conta própria que são incorporadas à pesquisa. Não porta qualquer arma de fogo, servindo-se apenas de um facão que usa para abrir caminho na caatinga.

O primeiro dia de trabalho em Central foi realmente inesquecível. Acostumados a pesquisar na cidade do Rio de Janeiro, o estranhamento tão propalado no discurso antropológico produziu em nós um certo desconforto misturado a curiosidade. Acreditamos haver percebido entre os moradores locais esta mesma contradição. Afinal, ali o ‘outro’ éramos nós.

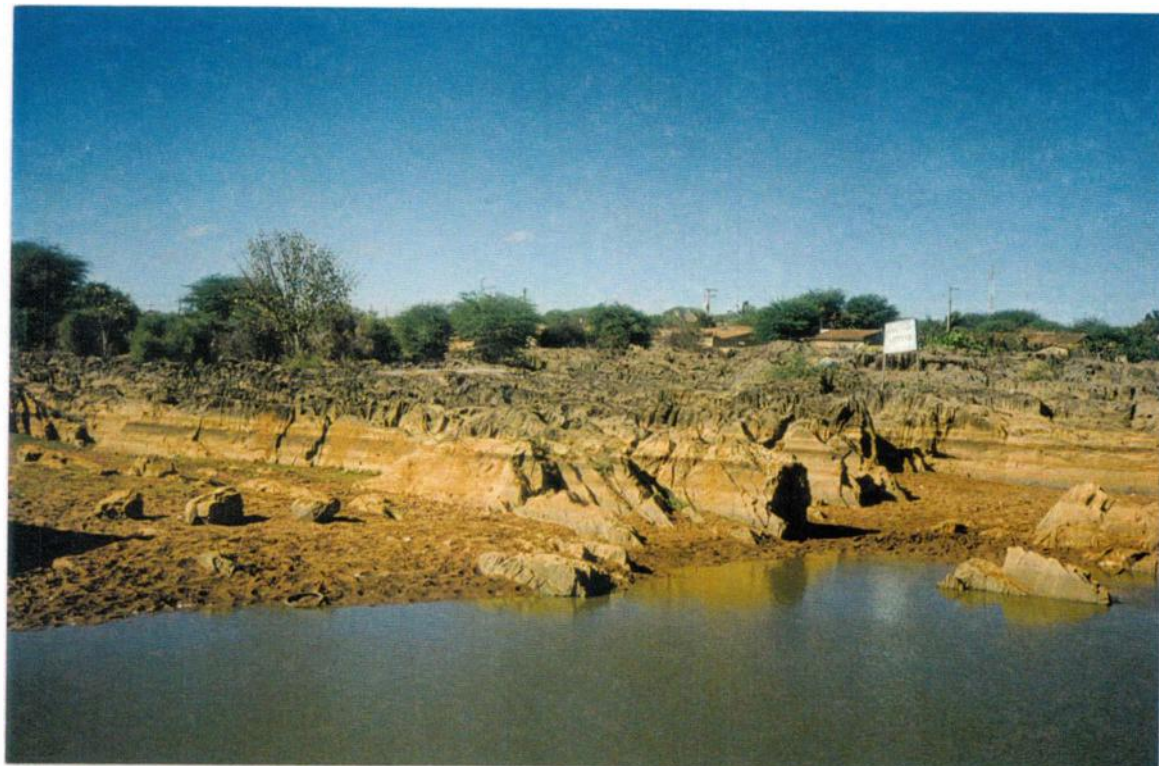
No decorrer das campanhas, conversas com as pessoas do hotel e das lojas comerciais e, principalmente, com as crianças da família de hoteleiros aproximavam ambos os lados. Assistir televisão, ir à feira de sábado e frequentar festas onde se dançava o forró, fazia parte da vida social compartilhada. Ou seja, a interação cariocas-centralenses foi sendo efetuada lentamente e revelada através da intimidade que ambos se permitiram estabelecer.

O deslocamento de nossa equipe para o alto sertão baiano, visava o estudo de vestígios culturais de populações pretéritas que nos auxiliariam a compor o processo de povoamento do território brasileiro na pré-história. A motivação para ir à Planície Calcária, veio sob a forma de ossos fossilizados e cartilagens perfeitas recolhidos na propriedade do Sr. José Aragão. Eusébio Coutinho de Brito, membro de uma das famílias mais antigas de Central e primo de Maria Beltrão, começou a fotografar, a seu pedido, pinturas de animais mamíferos de difícil identificação. Eusébio representou,

assim, o elo de ligação inicial entre os dois grupos, vindo a integrar as primeiras expedições na área.

Durante nossa permanência no sertão estabelecemos contato com pessoas interessadas em registrar e transmitir fatos da história local. Uma delas, o juiz Adão de Assunção Duarte elaborou o texto “*A Pequena História de Central*” publicada em 1966. Da segunda edição, intitulada *História de Central* (1978a) extraímos dados relevantes para a pesquisa.

A origem de Central remonta ao final do século XIX quando um grupo de homens saídos da localidade Riacho Largo em busca de terras férteis encontraram uma nascente à qual nomearam toca Velha. Aí estabeleceram algumas roças que, face a proximidade com a caatinga, ficaram conhecidas como “roças de dentro”. O local passou a ser conhecido como Roça de Dentro, a mais antiga denominação de Central. Dez anos mais tarde (1895), surgiram as primeiras residências familiares e casas de farinha para o processamento da mandioca. Dentre os pioneiros estava José de Assunção Ferreira, avô paterno de Adão Duarte. Começava, então, o povoamento efetivo da região. Por iniciativa dos próprios moradores, o povoado de Roça de Dentro, então integrante do município de XiqueXique, passou a chamar-se Central (26.9.1928), “*por ser um lugar centralizado no meio da lavoura, nesta parte altiplana das caatingas espessas de então*”. (Duarte, 1978a: 26)



IL 9 Toca Velha
Central, BA
Fonte: Foto Valéria Muinhos (1996)

A partir de 1935 (decreto nº 9.387) Central formou um “distrito de paz no termo de Xique-Xique” até que, pela lei nº 1.017 de 12.8.1958, o governo do estado da Bahia criou o município de Central.

Atualmente Central é um município cortado pela BR-052, a popularmente conhecida “rodovia do feijão”, que une Irecê — centro receptor e distribuidor dos produtos regionais — ao litoral (Salvador) e ao rio São Francisco (Xique-Xique). Abrange uma área de 367,9 km², com uma população estimada em 15.150 habitantes, segundo o censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, (1995).

Voltada para a agricultura (milho, mamona, feijão, sisal, algodão, mandioca e cana-de-açúcar), a economia municipal é complementada pela criação de gado bovino, suíno, ovino e caprino. A pesca desapareceu e a caça persiste como atividade de lazer. Olarias, cordoarias e casas de farinha representam a indústria rudimentar. O comércio local procura atender os setores da alimentação e saúde. A oferta de artigos para a lavoura, mobiliário, vestuário, calçado e papelaria conta com menor número de estabelecimentos. Há somente uma agência bancária no município.

Sábado é dia de feira livre. Atraindo não só os centralenses como também os moradores das municipalidades vizinhas, as transações comerciais realizam-se em meio a música e conversa, em um ambiente descontraído. A partir dos anos 90 prolifera a venda de artigos estrangeiros adquiridos na região nacionalmente conhecida como Foz do Iguaçu, que abrange a cidade paranaense homônima, Puerto Iguazú na Argentina e Ciudad del Este no Paraguai. Brinquedos, aparelhos de som e artigos de utilidade doméstica são as mercadorias predominantes nesta atividade. Na publicação “*Geografia*

de Central” Adão Assunção Duarte já chamava a atenção para a prática do comércio informal, paralela à agricultura:

A particularidade interessante é que todos trabalham a terra, mas quase todos vendem uma ‘coisinha’ para ajudar as despesas, como efeito da baixa renda e das dificuldades de subsistência. Aqui, ali, acolá. (Duarte, 1978b: 29)

A fertilidade do solo garantiria uma alta produtividade não fosse a escassez de água quer na forma de chuva ou na de nascentes e rios. Com a construção da barragem de Mirorós, no município de Ibipêba, em 1995, teve início o abastecimento de água encanada para o núcleo urbano. No campo, a população conta somente com poços de água salobra enquanto aguarda o período pluvial, que pode não ocorrer até por três anos consecutivos. Mesmo assim a terra é preparada na esperança de que a chuva torne possível a tão sonhada colheita. Nos primeiros anos da pesquisa, tivemos contato com frentes de trabalho, organizadas pelo governo municipal durante a estiagem, ocupadas em quebrar pedras.

Na área da saúde, Central possui um hospital de administração municipal que presta serviços de pronto socorro, radiologia, pediatria, obstetrícia e pequenas cirurgias. Para outros casos, é preciso recorrer à cidade de Irecê ou então a Salvador, no litoral, distante cerca de quinhentos quilômetros.

Escolas de primeiro e segundo graus e de ensino profissionalizante atendem a população infanto-juvenil em três turnos, evitando o deslocamento para outros municípios. A formação em nível superior, geralmente em Direito e na área de Saúde

(odontologia e fisioterapia), tem sido efetuada em universidades do nordeste, principalmente em Salvador (BA) e Campina Grande (PB). Tivemos oportunidade de constatar que, após concluírem a graduação, alguns centralenses retornam à cidade natal para aí se estabelecerem, mas trabalhando também em cidades mais prósperas da região, como Irecê ou então na capital (Salvador). Em agosto de 1995 foi implantado, após dez anos de reivindicações junto ao governo do estado da Bahia, o Museu Arqueológico de Central. Fruto do esforço conjugado da prefeitura e de Maria Beltrão e equipe, o museu foi inaugurado com uma exposição de telas reproduzindo as pinturas rupestres disseminadas pela região. As salas laterais foram ocupadas pela produção artesanal local e por atividades pedagógicas com o público infantil. Aberto a comunidade aos sábados, o atendimento aos estudantes é feito de segunda a sexta-feiras. O museu vincula-se ao sub-projeto Arqueologia e Ensino, do projeto Central, tendo como lema a frase *“Conhecer para preservar”*. Ao divulgar nas comunidades da Região Arqueológica de Central os resultados das pesquisas, busca-se despertar o interesse e a participação integrada na valorização e na construção do patrimônio cultural.

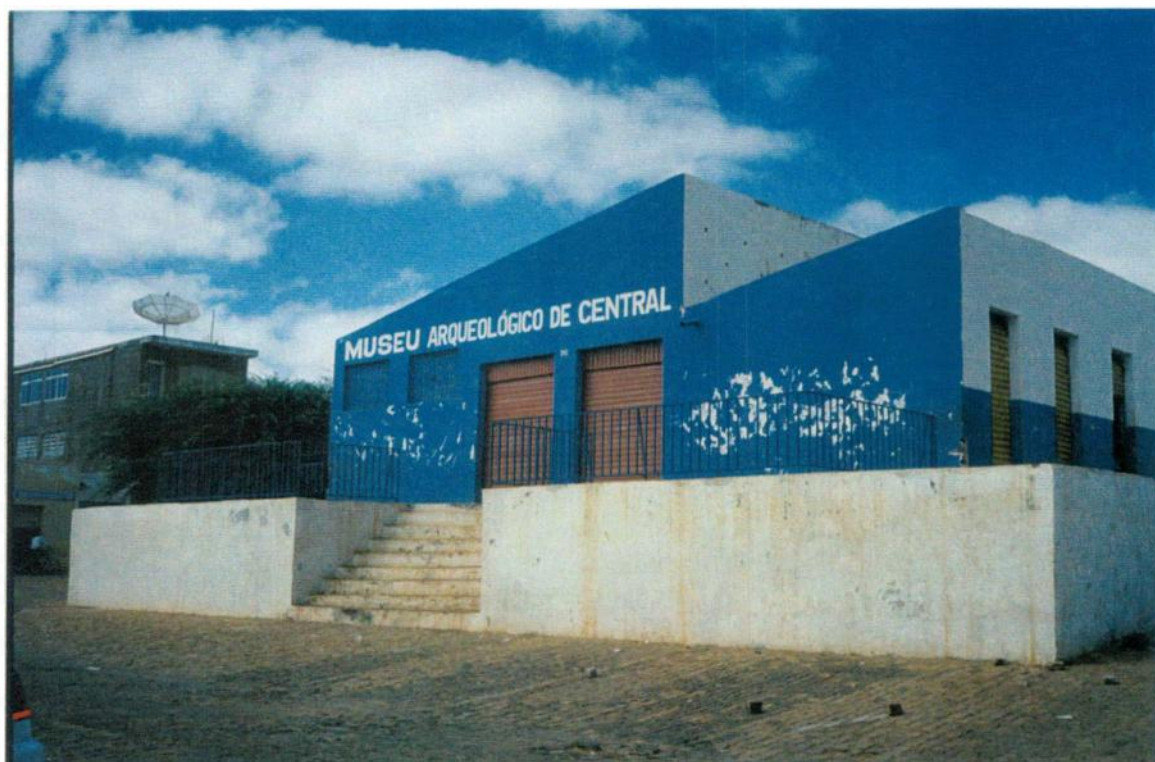
*

* *

Do estranhamento inicial à satisfação atual, percorremos um longo caminho de aprendizagem onde às relações formais de trabalho juntaram-se trocas de reciprocidade que, integrando o grupo de pesquisadores aos moradores locais, estabeleceram um clima de cooperação e cordialidade que nos fez crescer em humanidade. No entanto, não raro

esbarramos com a desconfiança da população local quanto à nossa presença na caatinga. Certa vez (1991) ao retornar do trabalho de campo, deparamos com a impressão de mãos na parede frontal de uma residência na cidade de Jussara. Pedimos autorização para fotografá-los e seguimos adiante. Quatro anos mais tarde, retornamos ao local e conseguimos entrevistar a vizinhança graças à valiosa intermediação do guia de campo Paracelso. Somente uma senhora e algumas crianças, que divertidas sobrepunham as mãos àquelas impressas, dispuseram-se a falar. Relataram que as mãos e os nomes registrados resultaram de uma brincadeira infantil, má vista pelos adultos, pois estava “sujando” a parede. Todas declararam desconhecer os registros de mãos que pesquisávamos na área. Dias depois, soubemos que as mãos e os nomes haviam sido raspados da parede. Talvez nossas perguntas tenham feito as pessoas sentirem-se ameaçadas (?) em sua privacidade. O fato é que fomos aconselhados a não retornar ao local.

De maneira geral, Central é uma cidade hospitaleira. Quente e iluminada pelo sol, à noite revela um céu límpido com lua e estrelas em profusão. O contraste entre o calor do dia e o vento frio noturno interfere no movimento urbano. Sob a luz solar, raramente vêem-se crianças brincando nas ruas ou mesmo adultos, pois todas procuram fugir do calor. Bebe-se muita cerveja e aguardente. Quando anoitece, os bares situados entre a avenida principal, onde está o hotel e a rodoviária, atraem principalmente os jovens que ficam bebendo, conversando e ouvindo músicas de sucesso (regional, nacional e internacional) em alto volume. Transitando a pé ou em barulhentos automóveis e motocicletas, a juventude centralense encontra na noite o momento mágico



IL 10 - Museu Arqueológico de Central
Central, BA
Fonte: Foto Valéria Muinhos (1995)

da aproximação. Podemos vê-la como um exemplo de '*tribos pós-modernas*' de que nos fala Michel Maffesoli (1995), onde as pessoas se agrupam por afetividade, pelo prazer do 'estar-junto' — um momento de valor estético, de organização do presente (coletivo). Neste processo, o sociólogo destaca a importância da televisão como objeto 'mágico' do qual emana uma força responsável pela coesão social nestas "tribos". Ambígua, a magia televisiva transforma o ideal comunitário em ideal humanitário na medida em que redefine o espaço entre 'nós' e os 'outros', Central e o mundo. No interior da residência — frente à televisão — ou nas ruas — onde circulam as informações transmitidas pela TV — a noite em Central promove a integração dos pesquisadores com os moradores locais.

4.2 - OS SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS

“Un lugar de vida, de onde la vida se ha retirado”

(G Simmel, 1934: 219)

A citação em epígrafe é dirigida às obras de arquitetura humana destruídas naturalmente após serem abandonadas. Ao longo do tempo a natureza foi desenvolvendo formas próprias assumindo o controle da vida. Assim são os sítios rupestres com pinturas

Formas presentes do passado, as tocas e *canyons* transformaram-se em ruínas dos espaços construídos pelo homem pré-histórico, que deles se apropriou e modificou para atender ao cotidiano da vida coletiva (habitações, enterramentos, rituais etc.). A vegetação intrusiva, as pátinas, as descamações e os blocos caídos provocados pela ação da chuva, vento e sol, e as casas dos insetos encerram as formas naturais que ora se impõem, formando uma nova unidade, concedendo um novo sentido aos sítios. Esta ou aquela rocha não são as mesmas ocupadas tempos atrás, nem tampouco é possível retornar ao estado primitivo, anterior à ocupação humana. O sítio rupestre com pintura sugere nossa reflexão como um local mágico em que, contraditoriamente, a natureza destrói preservando o sonho, o desejo de nossos ancestrais, que julgáramos perdido para sempre.

Chico Eduardo, Búzios, Dois Irmãos, Onças, Riachão, Pequeno e Riacho Largo constituem os sítios que apresentam imagens da ‘mão na pedra’, marcas da vida, sinais de vida.

4.2.1 - Aspectos gerais

4.2.1.1 - Geomorfologia

Ramsés Capilla (1991), geólogo da UFRJ, identificou na área duas unidades geomorfológicas utilizadas por populações pré-históricas como suporte para as sinalações: as encostas quartzíticas da Chapada Diamantina (Super Grupo Espinhaço) e as grutas, abrigos e tanques da Planície Calcária (Super Grupo São Francisco).

O quartzito formou espaços abertos - serras, grotas, gargantas, de coloração clara, predominando o bege e o amarelado, por vezes com tons avermelhados devido a percolação de fluídos com óxido de ferro. Aparentemente protegidas da erosão natural pelas fraturas estruturais, há pinturas esmaecidas com marcas de percolação da água. Já o relevo calcário caracteriza-se pela serra e planície de superfícies onduladas, por vezes ponteagudas e formas cársticas evidenciadas pelas grutas, lagoas e ainda sumidouros — pontos por onde a água escoava naturalmente para o interior do solo. As tocas encerram espaços fechados e as pinturas ocorrem, geralmente, no interior privilegiando, muita vez, os nichos naturais. É comum a presença de blocos caídos obstruindo a passagem.

4.2.1.2 - A rocha e as pinturas

O estado de conservação das rochas-suporte (calcário e quartzito) e das pinturas foi examinado pela restauradora de murais Márcia Dantas Braga que constatou, em 1995, a existência de esfoliações, rachaduras estruturais, perda de material, evolução de líquens e casas de insetos. Para minimizar o processo de deterioração foram realizados diversos testes como, por exemplo, o preenchimento das esfoliações com uma argamassa à base de cal e sedimentos locais. A aplicação da resina Polaróide B72 diluída em xilol objetivou, especificamente, a fixação das pinturas. Como medida preventiva, de caráter geral, foi indicada a colocação de uma pingadeira, a título de canaleta, à entrada das tocas para diminuir a percolação de chuva para o interior. No quartzito, a limpeza mecânica com pincel duro ao redor dos desenhos, pode interromper o crescimento de pátinas finas que os encobre.

Retornando ao campo no ano seguinte, Márcia Braga (1996) avaliou os resultados das primeiras intervenções considerando favoráveis as pingadeiras aplicadas, que se mostraram resistentes ao intemperismo do período. A limpeza das casas de insetos, grafites de tinta óleo e escritos a carvão também foram eficientes. Os retoques superficiais integraram-se esteticamente ao conjunto. Por outro lado, ela adverte para o perigo de destruição da rocha e das figuras devido ao acelerado processo de erosão natural e/ou ação predatória da população local.

4.2.1.3 - As tintas

Um questionamento comum aos estudiosos da arte rupestre atende ao processo de seleção e manipulação da matéria-prima que possibilitou ao homem executar desenhos que perduram há milênios. No alto sertão da Bahia, o vermelho é a cor predominante nas sinalações, variando a tonalidade do rosa até o vinho e/ou o marrom avermelhado. Seguem-se o branco, o preto e o amarelo, não se verificando, até agora, qualquer traço em azul ou verde.

Claude Couraud, membro do Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França, desenvolve um trabalho experimental voltado para a origem, preparação e modo de utilização das matérias pigmentadas observadas em sítios da Europa. Analisando amostras provenientes de sítios franceses — grutas de *Lascaux* e *Renne* e do abrigo de *Laugerie-Basse*, identificou traços de utilização deixados pelo homem pré-histórico, a saber: aplicação direta, polimento, esfregação, raspagem, perfuração média e total, gravação incisão e modelagem. Claude Couraud (1988) avança a hipótese da matéria-prima ter sido associada a resinas ou tipos de goma.

No Brasil, o Museu de História Natural e o Departamento de Química da Universidade Federal de Minas Gerais submeteram à experimentação por queima e análise físico-química, algumas amostras minerais coletadas nos arredores do sítio arqueológico Santana do Riacho (MG). Os resultados preliminares indicaram a preferência por materiais argilosos, não sendo encontrado qualquer sinal de ligas orgânicas. (Costa *et alii*, 1989)

Entretanto, alheios ao que ocorre nos laboratórios e no mesmo alto sertão baiano, os habitantes do povoado Brejo da Brásida ainda hoje fazem uso de técnicas “antigas” no preparo de tintas. Segundo informações anotadas pela colaboradora Mariluze Oliveira Amaral, da cidade de Central, a tonalidade preta azulada é obtida da mistura do âmago do umbuzeiro com ferro após três dias em ebulição. Para o branco, emprega-se a seiva da faveleira ou da gameleira, sebo de animal e uma pedra (?) grande. Da casca da jurema e do entrecasco do angico faz-se o vermelho. Para uma tinta de textura mais densa, emprega-se o toá ou tauá, uma pedra argilosa que ocorre também em amarelo e branco. Após ferver na água, o tauá deve permanecer em fusão durante três dias quando poderá ser utilizado. Para manter a tinta utilizável por mais tempo, acrescenta-se urina. O leite de folha de mamão clareia a tonalidade, enquanto o sangue de bode altera a cor para marrom escuro.

A tradição oral parece confirmar os dados obtidos em laboratório significando para nós, enquanto estudiosos da cultura, uma possibilidade a mais na construção dos modos de vida das populações pretéritas.

4.2.1.4 - Levantamento e reprodução das pinturas

Como foi dito anteriormente, chegamos às pinturas conduzidos por moradores da área, geralmente pessoas habituadas a caçar na caatinga e, por isso mesmo, conhecedoras do comportamento animal. O olhar e a memória dos caçadores levaram-nos aos “rabiscos” feitos pelos “caboclos”.

Na ocasião da descoberta de um sítio com pinturas anotam-se os dados elementares quanto à localização (fazenda, proprietário, município), a denominação popular, informações gerais sobre as figuras (morfologia, cor, técnica) e o suporte rochoso (*canyon* de quartzito, toca calcária) e também as condições de acesso. Procede-se, também, ao registro fotográfico do mesmo. O retorno aos sítios vai depender dos objetivos propostos como, por exemplo, a verificação temática (de animais pleistocênicos, formas geométricas possivelmente associáveis à decoração e/ou formas de utensílios) ou ainda ao estudo de caso, como a toca do Cosmos.

Na reprodução de pinturas rupestres aplica-se a técnica do decalque. Inicialmente a poeira é removida da rocha com pano ou escova macia, sem molhar ou esfregar. Divide-se, arbitrariamente, a área pintada em painéis que são cobertos com plástico incolor transparente. Cada “tela” plástica é fixada com esparadrapo copiando-se as figuras com caneta hidrocor segundo a cor original, à exceção do branco que é substituído por azul. As rachaduras ou fendas na rocha são assinaladas em verde. As “telas” recebem um número sequencial, anotando-se também o nome do sítio, a data, o responsável pelo decalque e a convenção das cores. À parte, um desenho esquemático

da distribuição das pinturas auxilia recompor a totalidade do sítio. O trabalho fica registrado em fotografias e/ou diapositivos. Salientamos que a visibilidade das figuras varia ao longo do dia, o que determina nova visita ao local para confirmar e/ou acrescentar algum detalhe. Todo o material fica arquivado na disciplina de Arqueologia do Museu Nacional, UFRJ, na cidade do Rio de Janeiro. Para a análise e interpretação das figuras, faz-se a redução xerográfica de cada “tela” em tamanho ofício, facilitando a manipulação dos dados. Para fins de publicação, as reduções são transportadas para o papel vegetal, a tinta nanquim e/ou hidrocor.

Convém ressaltar que, porquanto o trabalho de campo ocupa dias/horas seguidos, não significa (e provavelmente não o foi) que o ato de pintar na pedra tenha sido contínuo. A superposição de figuras, a diferença do traço, a variação temática e a formação de pátina entre uma pintura e outra, demonstram a descontinuidade da execução e devem ser considerados quando da interpretação do sítio. Por sua vez, os desenhos podem apresentar-se interrompidos devido aos efeitos da erosão natural, conforme diagnosticou Márcia Braga. Ou seja: é preciso não confundir o momento da observação no presente com o momento da realização no passado. O que hoje consideramos como painel — uma unidade pictórica — pela proximidade física e/ou tipologia das figuras, provavelmente pode não tê-lo sido outrora. Tal fato reitera a necessidade de se considerar o fenômeno estético como parte do “fato social total” e cada sítio arqueológico como uma unidade cultural singular.

4.2.2 - A toca do Chico Eduardo

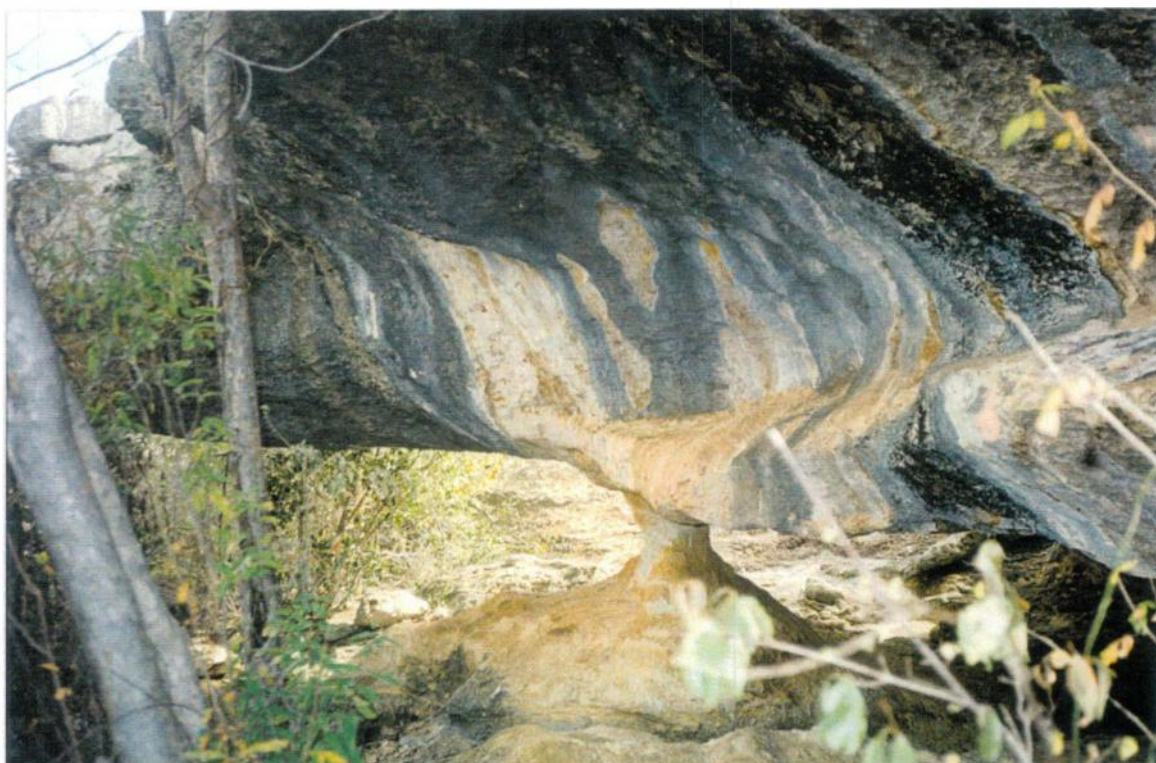
Este sítio arqueológico está situado em terras da Fazenda do Chico Eduardo, no município de Itaguaçu da Bahia, a cerca de 30 km NO da cidade de Central.

O ponto de referência para sua localização é a “lagoa” homônima, uma depressão no solo que retém água durante o período pluvial. A presença de árvores como o joá e o angico com folhas verdes em plena fase seca (julho) indicam ser esta uma área menos árida no contexto da planície calcária.

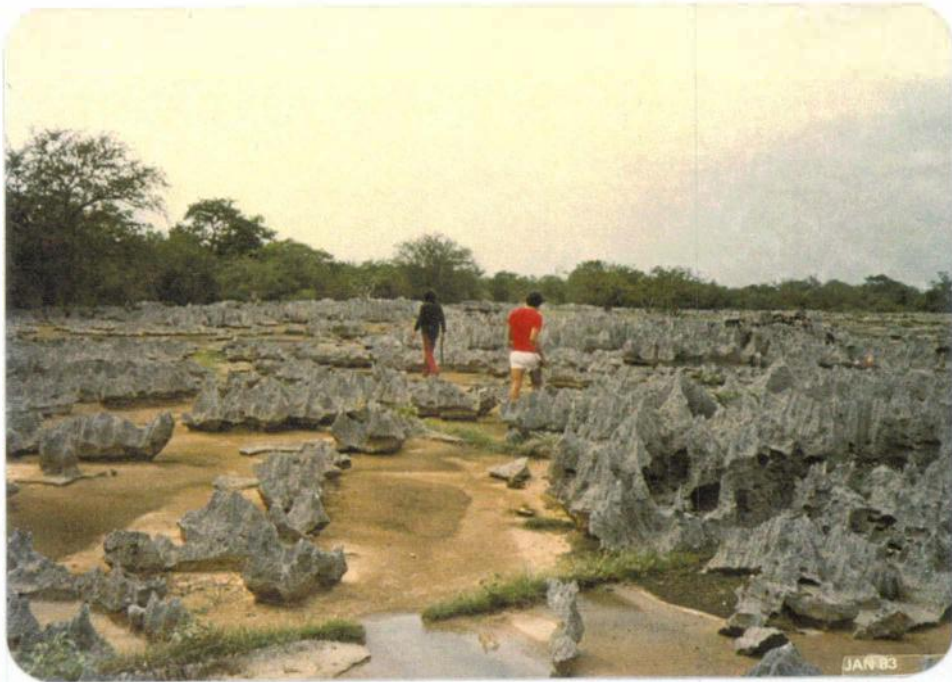
Para chegar até a toca do Chico Eduardo, caminha-se por cerca de trinta minutos a partir da “lagoa”, transpondo, de início, algumas lapies — placas calcárias marcadas por sulcos erodidos. A trilha é assinalada por aflorações bem definidas, algumas com marcas de destruição recente, provocadas por explosões. Em meio ao calcário, um poço atrai animais e moradores que para lá se dirigem para lavar roupa e beber água.

Descrita por Ramsés Capilla (1991: 12) como *“um abrigo natural que se abre em rochas calcárias, também da Formação Salitre”*, a toca possui uma coloração cinza na superfície que adquire no interior um tom ocre intercalado a veios de calcita (carbonato de cálcio). A erosão natural provocou rachaduras que facilitam a penetração da chuva e de raízes, levando umidade para o interior. Aí, os líquens e a esfoliação do teto atingem as pinturas ocasionando perda dos desenhos.

Em Chico Eduardo, Márcia Braga (1995) realizou testes de fixação da camada pictórica e aconselhou o preenchimento das rachaduras e descamações com argamassas específicas bem como a construção de uma “pingadeira” ao longo da abertura. Retornando após o período das chuvas (maio/96) constatou a presença de muito entulho



IL 11 - Toca do Chico Eduardo
Itaguaçu da Bahia, BA
Foto: Valéria Muinhos (1995)



IL 12 A caminho da toca Chico Eduardo
Foto: Arqueologia, MN/UFRJ (1983).



IL 13 Toca do Chico Eduardo alagada durante as chuvas
Foto: Arqueologia - MN/UFRJ (1983)

e terra, pedras caídas e água no fundo, além da evidente deterioração da rocha comprovada pelas esfoliações e líquens.

Com 27 m de extensão e largura variável de 5,50 m a 9 m, a toca do Chico Eduardo possui uma altura média de 1,50 m, sendo impossível ficar de pé em determinadas partes. Ocultos por blocos calcários que dão a impressão de verdadeiras muralhas, ela possui três aberturas: uma voltada para o Este (6,0 m), outra para o Sul (extensão máxima) a terceira para o Oeste (8,5 m). Devido a presença de sinalações na face externa sul, consideramo-la, talvez como a entrada mais significativa para o grupo que a utilizava.

Para evitar o ataque das abelhas “italianas” instaladas acima da abertura sul entramos pela face leste, embora os blocos caídos e o teto baixo dificultem o caminhar. O abrigo mantém-se sustentado por uma coluna natural que vem sofrendo perda de material em todo o seu redor. Atualmente, Chico Eduardo não é utilizada como local de habitação, muito embora sirva de passagem a caçadores, lavradores e condutores de gado caprino.

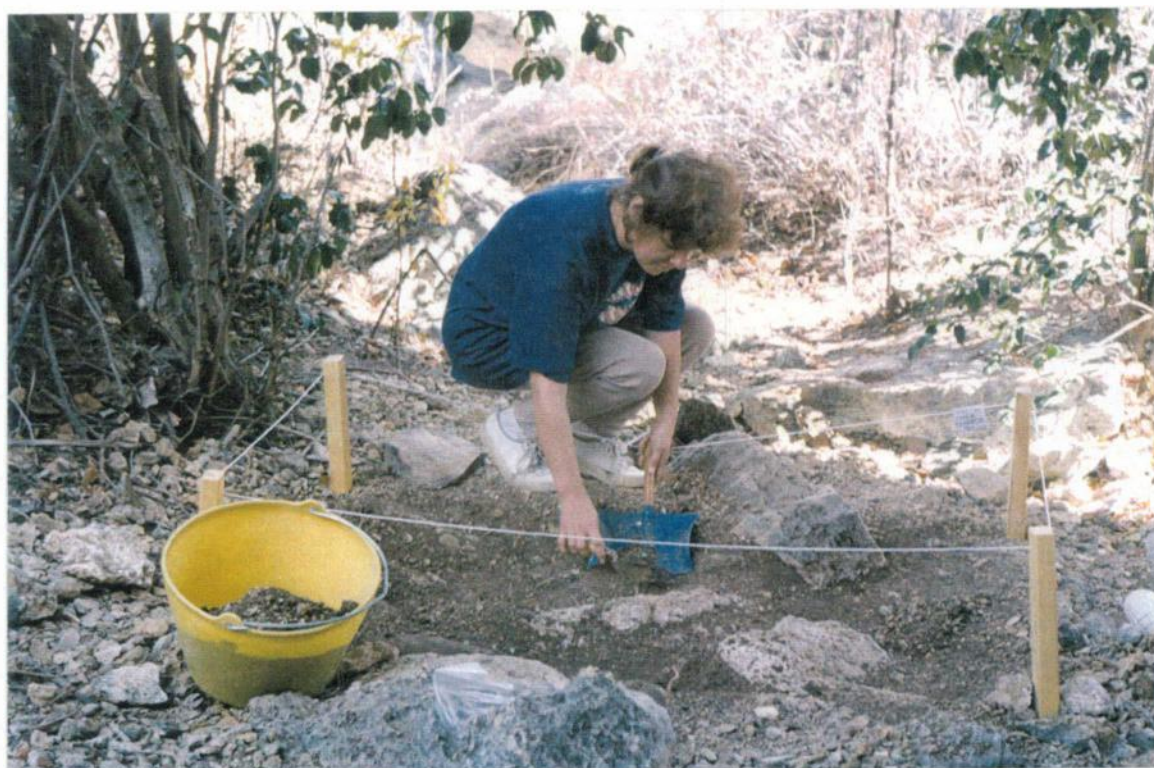
Em entrevista pessoal com o Dr. Raimir Oliveira, dentista, neto de Francisco Eduardo de Oliveira, soubemos que este viera de Arapiraca, no estado de Alagoas, para o sertão baiano no início deste século. Acompanhando seus pais que se juntaram a um grupo de mercadores — lote, no vocabulário local — sr. Francisco tornou-se lavrador e, mais tarde o primeiro proprietário da localidade que hoje guarda seu nome — a Fazenda do Chico Eduardo, nela incluindo-se a lagoa e toca homônimas. Hoje, a propriedade pertence ao sr. Carlos Lessa. Das estórias que a tradição oral mantém, o Dr. Raimir reportou-se a de uma mulher já falecida - Jovenila ou Jove, que morava com

a filha nas proximidades da toca, criando bodes e cabras. A Coluna Prestes, informou, teria passado por aí quando em sua caminhada pelo nordeste. Quanto à presença de indígenas, possíveis autores das pinturas, não possui qualquer informação, ressaltando não ter conhecimento da utilização do local como moradia em tempo algum.

Em 1989 procedemos à abertura do poço-teste 1 e em 1995 realizamos prospecções arqueológicas tanto no interior do sítio (Q1), quanto na área externa (Q2). Por se tratar de um lugar de circulação de cursos d'água em períodos chuvosos, fica difícil a acumulação de sedimentos e, conseqüentemente, a recuperação de vestígios culturais. Das coletas superficiais procedidas a cada visita há exemplos de moluscos, dentes de animais, cacos de cerâmica e cogumelos, identificados em laboratório como atuais.

Portanto, até o momento, o único traço de ocupação humana pré-histórica encontrado na toca do Chico Eduardo é o conjunto de sinalações rupestres que, de imediato, despertou nossa atenção pela complexidade e singularidade na região. São, aproximadamente, 104 mãos direitas, de 16 cm de comprimento, registradas em impressão positivo na cor vermelha sobre o calcário bege do teto, formando seqüências de linhas sinuosas. Na parede de fundo, uma composição de traços, zoomorfos e carimbos, assinala, a nosso ver, o início das composições de mãos em direção à abertura mais ampla do sítio.

Do levantamento topográfico efetuado por profissionais em julho/95, resultou um desenho que nos permitiu visualizar a totalidade do espaço interno compreendido pela toca do Chico Eduardo. Servimo-nos deste para, a partir da distribuição das



IL 14

Prospecção arqueológica na toca do Chico Eduardo - Q2
Foto: Valéria Muinhos (1995)

sinalações em relação à coluna de sustentação dividir o sítio arqueológico em quatro setores, a saber:

- . **Setor A** - interior da toca
sem evidências de pintura

- . **Setor B** - interior da toca (parede de fundo e teto)
mãos em positivo e carimbadas, desenhos geométricos e figurativos

- . **Setor C** - extremidade SW em forma de prateleira (teto e parte superior da coluna voltada para a abertura sul) desenhos geométricos e figurativos; pontos e mãos.

- . **Setor D** - face externa sul (rocha calcária acima da abertura)
geométricos

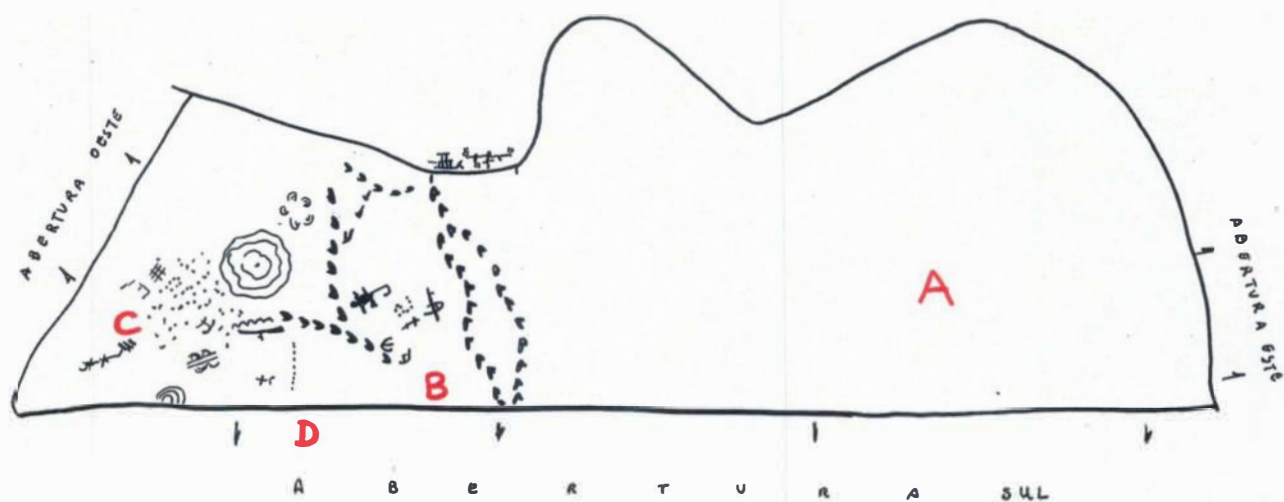
A organização dos desenhos no teto a uma altura média de 1,70 m (setor B), facilitou, em parte, a aplicação da técnica do decalque. Em C e D foi necessário buscar apoio em pedras para alcançar as figuras. Por outro lado, a visibilidade das mesmas, dependente da maior ou menor incidência de luz solar, conjugada ao desconforto físico (dores na coluna cervical e nos olhos), fizeram-nos interromper o trabalho várias vezes, prolongando-o por cerca de cinco dias.

A Toca do Chico Eduardo apresenta muitas imagens que vem sendo examinadas sob o ponto de vista da arqueo-astronomia, ou seja o conhecimento dos astros, fenômenos celestes e contagem do tempo pelo homem pré-histórico a partir da observação do céu. Além deste enfoque, algumas foram classificadas por Maria Beltrão e Cynthia Luce como “esquemáticas” — signos ou símbolos, situados em um nível

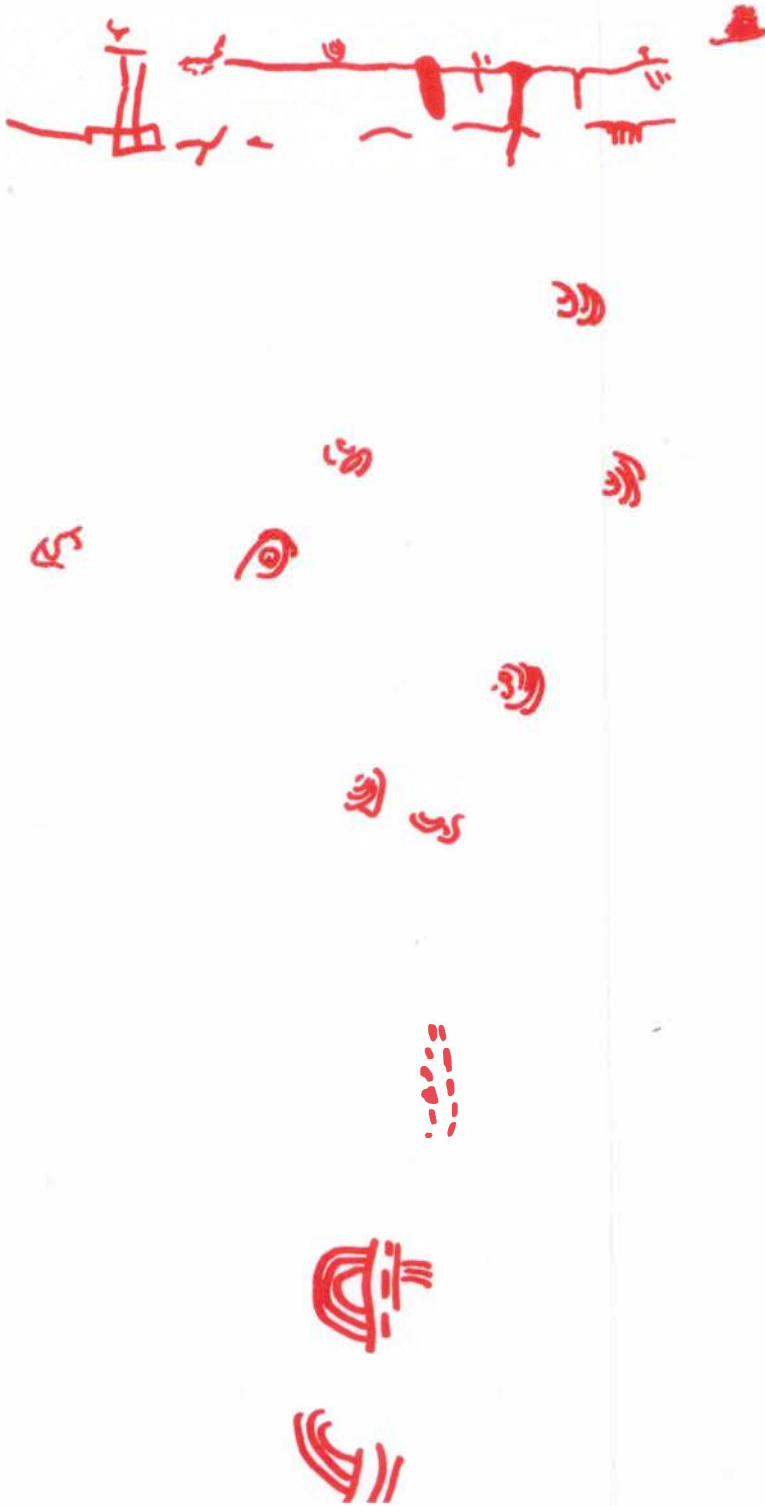
onde as convenções teriam sido usadas para comunicar uma quantidade limitada de informações, não necessariamente ligadas à linguagem falada. (Beltrão e Luce, 1994: 92)

Tais formas, observam as autoras, encontram-se geralmente associadas aos desenhos da “tradição” Astronômica/Cosmológica.

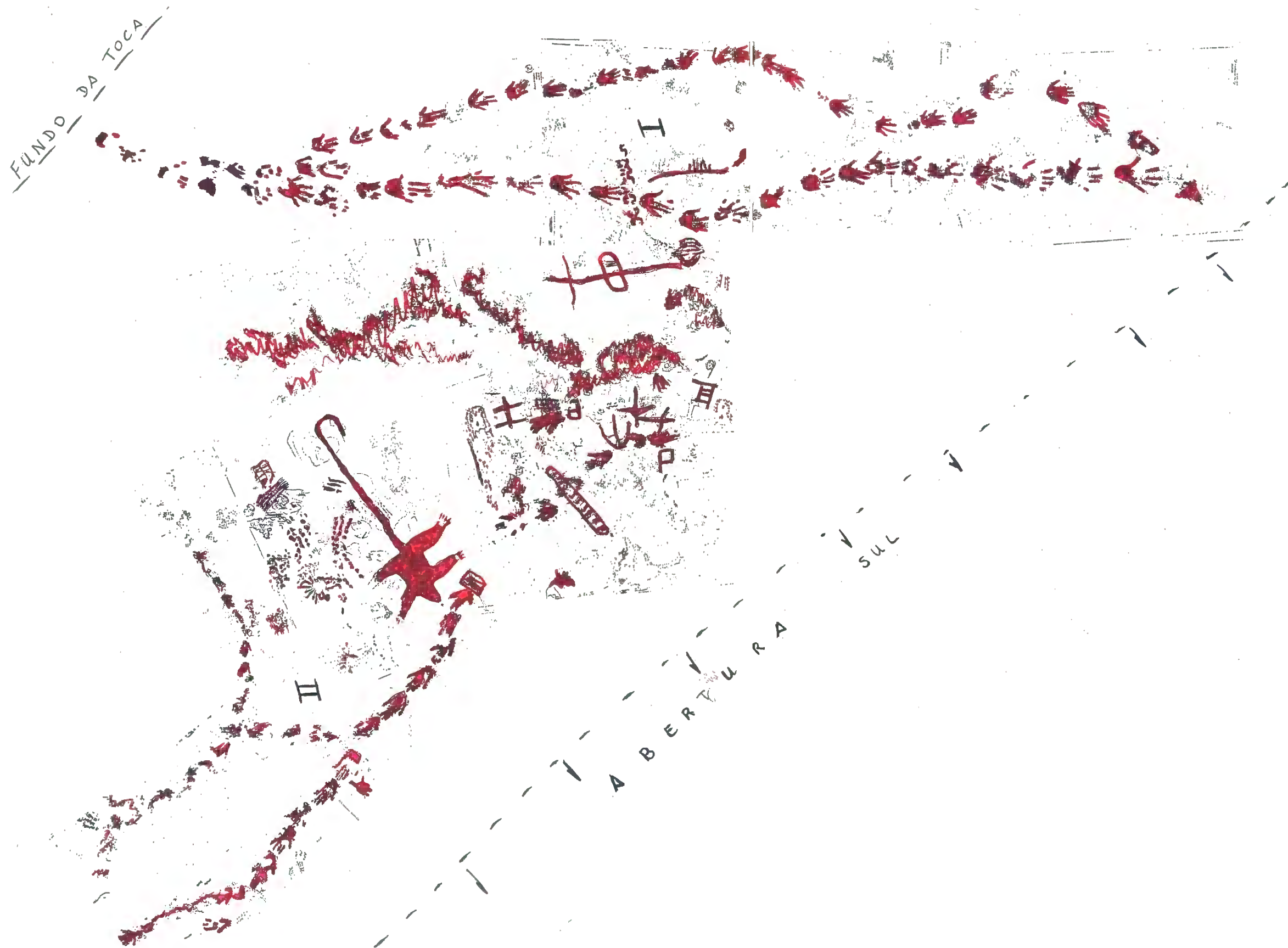
Priorizamos, em nosso trabalho, as seqüências da ‘mão na pedra’ do setor B, cuja organização com outras figuras sugere a toca do Chico Eduardo como um local voltado para práticas ritualísticas. Também deste setor, relacionamos a série de carimbos dispostos em círculo, situados fora das seqüências de mãos e próximos à coluna estrutural.



IL 15 Distribuição das pinturas rupestres da toca do Chico Eduardo
Decalque original: Maria Beltrão, Cynthia Luce, Patrícia Pitaluga e Angela Rabello
Angela Rabello, 1997.



IL 16 Recortes de figuras da toca do Chico Eduardo:
a - composição que dá início às seqüências de mãos
b - carimbos dispostos em círculo
c - geométricos isolados, na face externa sul
Angela Rabello, 1997.



IL 17 Painel das seqüências I e II de mãos direitas peculiares à toca do Chico Eduardo
Angela Rabello, 1997

4.2.3 - A Toca dos Búzios

A toca dos Búzios é uma das aberturas existentes na serra da Pedra Calcária, situada a cerca de 11 km ao norte da cidade de Central, na Fazenda Pé do Morro, em área de litígio entre os municípios de Central e de Xique-Xique. Seguimos o mapa oficial do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, que a situa no território de Xique-Xique.

Contígua à toca da Esperança, Búzios está voltada para o norte, medindo aproximadamente 10 m x 8 m, estando o teto, na entrada, a uma altura de 6m. A altitude de 610 m acima da planície circundante e a abertura mais larga do que alta, permitem maior incidência de luz e calor. Contudo, a presença de líquens, pátinas e crostas nas paredes internas atestam condensação de umidade. À semelhança da toca do Chico Eduardo, a construção de uma pingadeira em toda a abertura superior da toca protegeria as pinturas da infiltração de água.

Escavações arqueológicas foram aí empreendidas por Maria Beltrão e Tania Lima do Museu Nacional, em 1983 e 1986 e por Alan Bryan e Ruth Grünh em 1983. A análise do material recolhido *in situ* e as datações radiocarbônicas indicam a presença de culturas pré-cerâmicas a partir de 1.660 ± 120 anos BP, ou seja antes do presente (Beta Analytic Inc.) até o descobrimento do Brasil, no ano de 1.500 da nossa era (Laboratório Dicarb).

Embora Bryan e Grünh (1983) acreditem que inundações teriam provocado fraturas e alterações nas marcas de trabalho humano deixado nas peças, deslocando-as dos níveis originais, concordam com Maria Beltrão quanto à ocupação pleistocênica na

toca dos Búzios. Um sinal é a ocorrência, em uma mesma camada estratigráfica (yellow silt deposit) de lascas de quartzo utilizadas como raspadores e de um dente e uma falange de mamíferos, possivelmente Equus. Sobre o fato comentou Maria Beltrão:

Plus tard, Bryan et Gruhn confirmèrent ces résultats: les ossements d'un animal étient on été intentionnellement cassés par l'homme préhistorique, ainsi que les fragments de quartz associés, sans doute originaires du Rio Verde. (Beltrão *et alii*, 1990: 140-141):

Neste sítio, sobre o calcário negro das paredes internas, às vezes interrompido por veios brancos, o homem pré-histórico pintou diversas figuras principalmente na cor branca, seguida pela vermelha e preta. Com predominância para os desenhos geométricos, as pinturas são lisas, com ausência total de contornos. A regularidade dos traços finos sugere a utilização de pincéis. Há superposição de figuras.

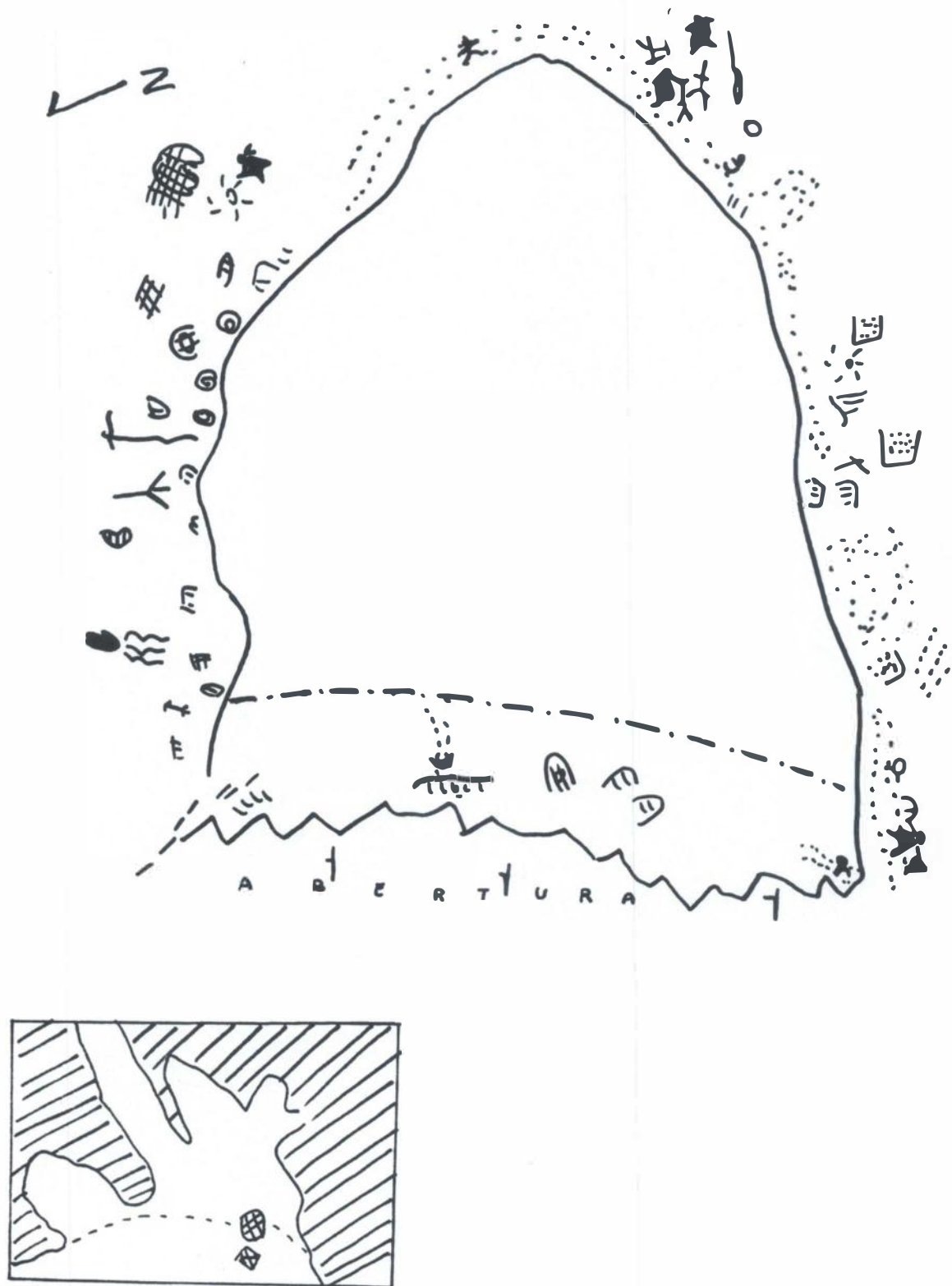
As sinalações da toca dos Búzios, assim como as de Chico Eduardo, têm sido estudadas como exemplos do conhecimento astronômico das culturas ágrafas que povoaram o alto sertão baiano. O pontilhismo em branco característico de Búzios — imagens formadas a partir de pontos disseminados pelo teto e paredes da toca, levou o físico Victor de Amorim d'Ávila (1987) do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas - CBPF, a sugerir de imediato a representação de um céu estrelado. Embora não tenha relacionado os pontos brancos a qualquer constelação em particular, lembrou que nos meses de inverno, no céu da Bahia, a de Escorpião torna-se visível sob a forma de um

longo cordão de estrelas. A Via Láctea, sempre presente, adquire o aspecto de uma nebulosa de estrelas que se estende de horizonte a horizonte.

O conjunto pictórico deste sítio arqueológico atraiu o interesse de outros especialistas — Francisco Dória, da Escola de Comunicação da UFRJ; Jacques Danon, do CBPF; Rundsthen Nader, do Observatório Nacional; Márcio Campos, do Observatório de Aldebaran e Ronaldo Rogério Mourão, do Museu de Astronomia, além de Simone Mesquita e Maria Teresa Bonfim, arqueólogas da equipe do projeto Central. Após desenvolverem estudos interdisciplinares com Maria Beltrão, concluíram ter sido a toca dos Búzios utilizada pelo homem pré-histórico como observatório astronômico. (Campos *et alii*, 1985; Dória e Beltrão, 1988, Beltrão *et alii*, 1990) Foram identificados, dentre as composições encontradas nesta toca, o que para nós corresponde atualmente ao “inês de fevereiro às 20 hs”, a Via Láctea ao amanhecer, o mês lunar de trinta dias, as constelações de Gêmeos, Sírius, Orion e Pleiades e um sistema de contagem relacionado a marcas de lunação. (Beltrão, 1990)

Das sinalações da toca dos Búzios selecionamos um único caso que atende especificamente ao tema da nossa dissertação: as mãos.

Pintado em vermelho, o desenho constitui-se da mão associada a linhas em zigue-zague. A lateralidade expressada — esquerda — e a técnica — pintura lisa — contrastam com o que vimos observando em outros sítios calcários. Inversamente ao movimento sugerido pela sinuosidade das seqüências de mãos direitas da toca do Chico Eduardo, a mão esquerda de Búzios apresenta-se única e, aparentemente, inerte. A tradição oral, local, vê nesta imagem uma representação da “mão de fogo” do pajé (?), próprio das culturas indígenas.



IL 18

Distribuição das pinturas rupestres da toca dos Buzios
Xique-Xique, BA
Decalque original: Simone Mesquita e Maria Tereza Bonfim
Angela Rabello, 1997.



IL 19 Painel da mão esquerda encontrada na toca dos Búzios

— vermelho

— branco

Angela Rabello, 1997.

4.2.4 - A toca Dois Irmãos

A cada trabalho de campo, procuramos observar ou obter, junto às comunidades locais, informações a respeito de locais com pinturas, no caso específico, de mãos.

Em 1995 descobriu-se outro sítio: a toca Dois Irmãos, assim denominada por ser o lugar preferido para as brincadeiras de dois irmãos, segundo Valdete Pereira, moradora no local. Situada em Cajueiro, no município de Jussara, a toca faz parte da serra calcária da Queimada Nova, no caminho para as tocas da Esperança e dos Búzios, em meio a uma plantação de mamona e milho.

A toca Dois Irmãos, apresenta formações de estalactites e estalagmites criando uma série de nichos dos quais apropriou-se o homem pré-histórico para pintar. Existe uma abertura no teto e uma árvore ao centro. São visíveis as marcas de inundação, inclusive atingindo as pinturas que podem ser apagadas ao simples toque. Um muro, construído com pedras superpostas, divide-a em dois salões, em uma tentativa, ao que parece, de evitar o escoamento da água. Tal fato concede ao local um ambiente menos árido do que os arredores.

Embora muito esmaecidas pela ação das águas, as figuras pintadas distribuem-se por toda a toca inclusive na face externa. Não foi possível identificar a maioria delas embora apresentem certa semelhança com as formas geométricas atribuídas à tradição Astronômica. Entretanto, observamos uma composição em bicromia: duas mãos direitas e uma esquerda, aplicadas em vermelho segundo a técnica do carimbo na palma das

mãos em forma de espiral; dígitos formando quatro linhas em branco na forma de arco; uma linha contínua em vermelho na forma inversa a dos pontilhados. O pontilhismo desta imagem sugere uma aproximação com o pontilhismo observado em Búzios e em Chico Eduardo.



IL 20 Composição mãos-pontos observada na toca Dois Irmãos

— vermelho

— branco

Angela Rabello, 1997

4.2.5 - As tocas do Riachão

Situadas na Fazenda Riachão, em Central, nestas tocas calcárias foi verificada a presença de pinturas no teto e paredes em péssimo estado de conservação, principalmente nas de números III e IV.

De uma maneira geral, há pinturas em branco, preto, vermelho e amarelo, em mono ou bicromia. A maioria das sinalações atende a formas geométricas, seguidas pelas antropomórficas. Não foi observada qualquer figura zoomórfica.

Interessante observar que em Riachão, principalmente na toca de número II, o registro de mãos aparece sob diferentes técnicas como o efeito positivo, o carimbo ou ainda a pintura. Há também, figuras semelhantes a pegadas de animais e pés humanos.

As reproduções das imagens foram executadas a partir do decalque original realizado *in situ* durante a campanha de 1984 por Tânia Lima.



IL 21

Mãos isoladas situadas nas tocas do Riachão.
Angela Rabello, 1997

4.2.6 - A Toca da Onça

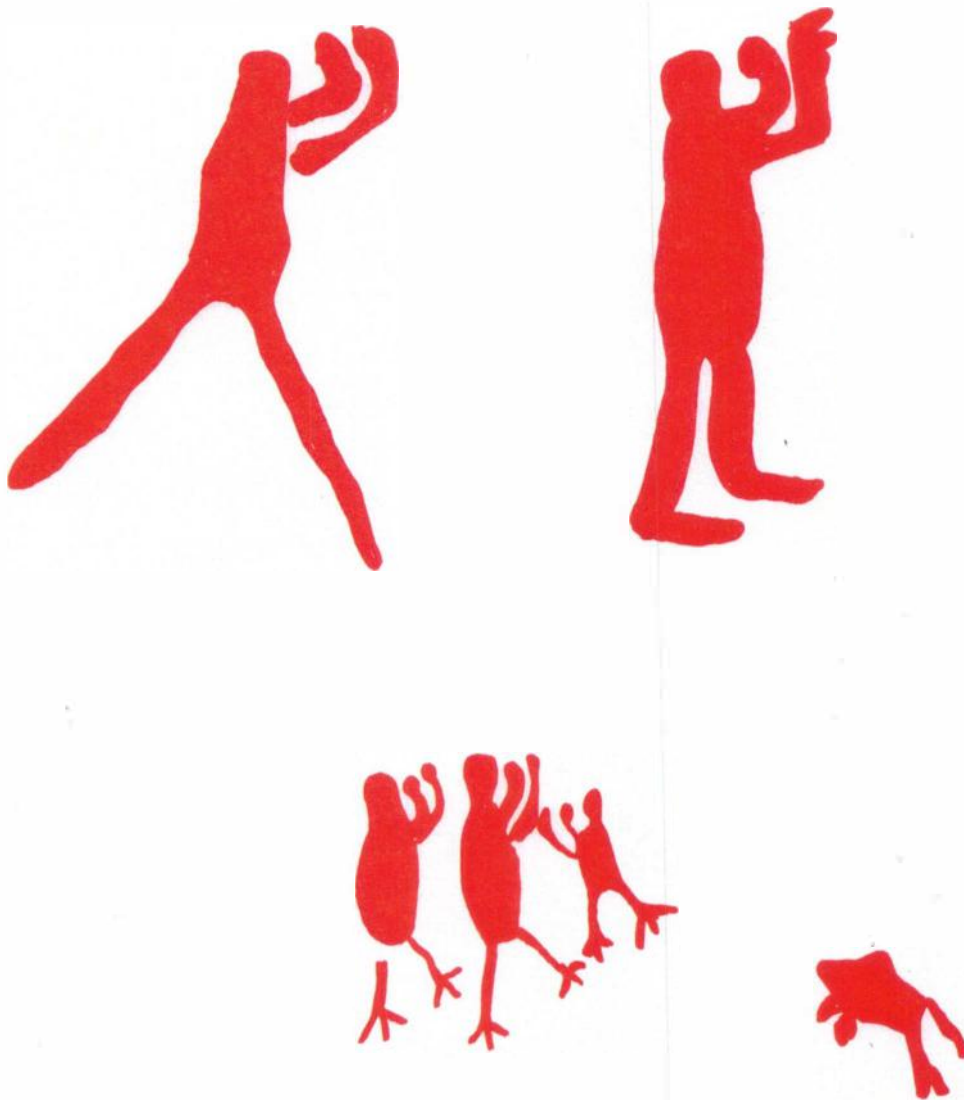
Deste sítio, formado por rocha calcária, possuímos poucos dados, mas relevantes quanto ao registro de mãos, neste caso sugerindo gestos e não movimentos inatos ou instintivos.

Situada nas imediações da serra da Pedra Calcária, a toca recebeu tal denominação face a constatação de pegadas deste animal no interior. Fato comum na região, deparamos outras vezes com locais assim denominados. Entretanto, mantemos este nome para a toca específica, localizada na Fazenda Santo Eusébio, no município de Central.

A toca da Onça apresenta figuras notadamente em vermelho e, em menor intensidade, branco e preto, dispostas em um painel com cerca de 100 metros de extensão por 3 metros de altura, ocorrendo, ainda, sinalações isoladas. Foi verificada a superposição de figuras.

Embora predominem as formas geométricas, merecem destaque os antropomorfos. Contrariamente ao que vimos observando em outras localidades, onde são desenhadas majoritariamente de frente ou ainda de maneira esquemática, na toca da Onça as figuras antropomórficas estão dispostas em perfil, realçando a posição das mãos e dos pés. Isolados ou em grupo, os antropomorfos pintados neste sítio arqueológico demonstram, logo à primeira vista, comportamentos expressivos na cultura de seus autores que, como concluiu Marcel Mauss ao estudar as técnicas corporais (1974: 215), repousam na “noção de prestígio de pessoa” porquanto encerram atos ordenados,

autorizados e provados coletiva e individualmente, dentro do processo nomeado educação.



IL 22

Antropomorfos de “ação”, destacando-se a posição das mãos e dos pés, situados na toca da Onça.
Angela Rabello, 1997

4.2.7 - A Grota do Pequeno

À diferença das tocas do Chico Eduardo, Búzios, Dois Irmãos, Riachão e Onça, que constituem espaços fechados na rocha calcária, a grota do Pequeno é uma garganta com vários abrigos sob a rocha quartzítica. Trata-se de um espaço aberto, mais exposto à erosão natural. Localizada na serra de Belém ou de Santo Inácio, no município de Central, pode-se observar sinalações em toda a sua extensão (cerca de 500 metros).

Sobre o quartzito foram pintados basicamente em vermelho e, em menor frequência, amarelo e preto, figuras geométricas, zoomórficas e, em menor escala, antropomórficas. Há casos de superposição, notando-se também grafismos atuais feitos em cal e a fixação de cartazes com propaganda política.

Em Pequeno as imagens da mão - tanto a direita quanto a esquerda, evidenciam a aplicação de várias técnicas: positivo, pintura lisa, carimbo. Podem estar isoladas ou formando painéis.

A impressão da mão direita contendo na palma o desenho de uma espiral (“mão carimbada”) é uma das figuras isoladas que selecionamos para estudo.

Desta toca, também recortamos conjuntos em que as mãos apresentam-se incompletas e dispostas junto a linhas sinuosas e/ou figuras diversas. Na gruta de *Gargas*, nos Pirineus franceses, a impressão de mãos “mutiladas” na rocha tem sido interpretada como inutilização natural (doenças) ou intencional (cultural), como prática de um ritual ou um código utilizado na caça.



IL 23 Figuras recortadas da Grotto do Pequeno:
a - composição mãos-geométricos
b - mão “carimbada”
c - mãos incompletas.

4.2.8 - O Lajedão do Riacho Largo

Integrando o maciço de rochas quartzíticas da serra Azul ou das Laranjeiras, diversos abrigos compõem a localidade denominada Lajedão do Riacho Largo, no município de Central.

Os moradores dos arredores freqüentam esta área para abastecerem-se de água, lavar roupas, caçar, divertir-se ou ainda talhar paralelepípedos.

Ao longo de aproximadamente 300 metros de extensão, as paredes do *canyon* revelam pinturas nas cores vermelha e amarela em monocromia ou bicromia, executadas próximas ao solo alcançando até 20 metros de altura no paredão.

À semelhança da Grota do Pequeno, o Riacho Largo sofre com a ação do sol, vento e chuva mas, em alguns casos, as saliências naturais protegem os desenhos. A água corrente proporciona um ambiente menos árido, com mais vegetação verde do que a caatinga.

Aí, os motivos geométricos são mais freqüentes, lembrando objetos cerâmicos e de cestaria. Já os zoomórficos e antropomórficos ocorrem isoladamente ou em associação. As mãos podem estar junto à geométricos ou nas figuras humanas.

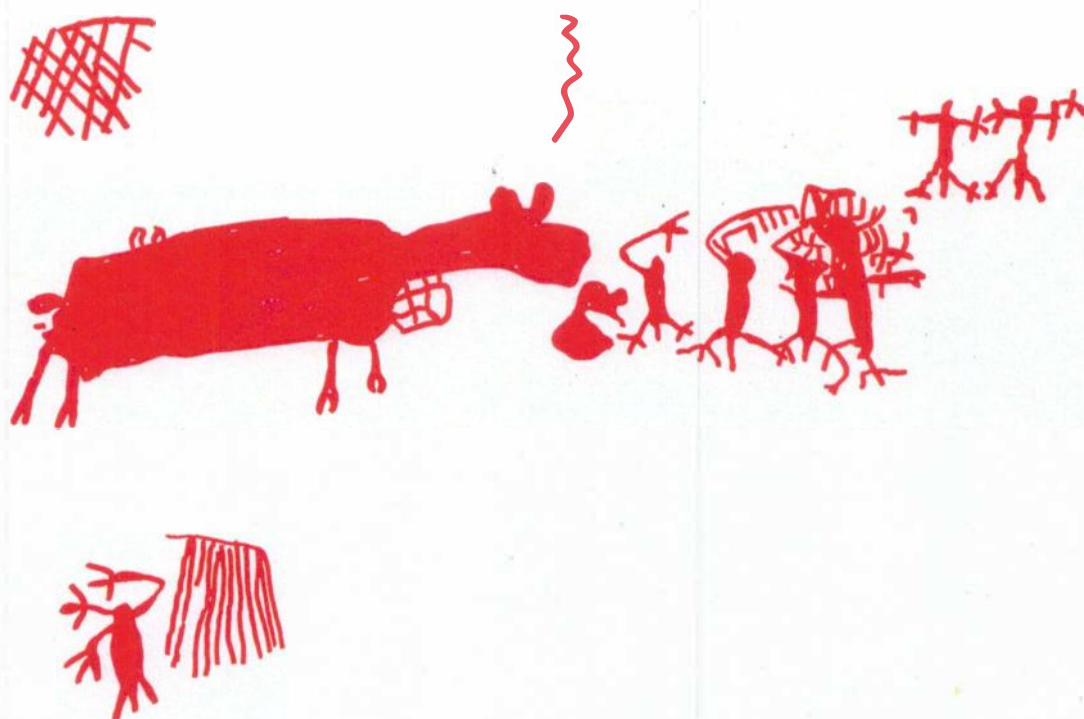
Das sinalações até agora observadas em Riacho Largo, selecionamos a composição antropomorfos-zoomorfo, correlacionada à mitologia do grupo Tukano. (Beltrão, 1994) Nela, o animal, identificado como Toxodon, apresenta patas e pés de cervídeo enquanto nos antropomorfos, as mãos e os pés foram desenhados em forma tridactila. Os braços erguidos, sugerindo movimento e/ou a utilização de armas, completariam os gestos. À cena central estariam associadas outras imagens — linhas

onduladas dispostas horizontalmente, um felídeo e outros antropomorfos — que comporiam o mitograma.

Destacamos ainda, neste *canyon*, um painel isolado onde um traço vertical parece separar quatro mãos direitas de uma única mão esquerda a que estão associados traços oblíquos. Como tantas outras, tratam-se de imagens dispostas, a nosso ver, intencionalmente, constituindo um conjunto significativo.



IL 24 Painel de mãos no Riacho Largo
Angela Rabello, 1997



IL 25 Paineis zoomorfos - antropomorfos de “ação”, destacando-se os gestos nas figuras humanas.
Riacho Largo
Angela Rabello, 1997

5 - POR UMA LINGUAGEM DA MÃO

O ato pretérito de apor a mão sobre a superfície rochosa de tocas e *canyons* no alto sertão da Bahia, produziu um signo — a ‘mão da pedra’ — restrita a um espaço determinado culturalmente. Ao mesmo tempo em que se apresenta a nossos olhos — a existência material da imagem — o signo participa de uma forma de linguagem significativa, porquanto produtora de sentido — a positividade da imagem.

Na tentativa de afirmar a positividade da ‘mão na pedra’, propomos uma leitura lógica da imagem de acordo com os critérios estabelecidos por Charles Sanders Peirce. Consoante a esta meta, valemo-nos do conceito semiótico de cultura exposto pelo antropólogo Clifford Geertz em “*A Interpretação das Culturas*”. Concordando com Max Weber de que o homem está amarrado e teias de significado por ele mesmo tecidas, Geertz define cultura como a constituição destas teias, ou melhor, “*sistemas entrelaçados de signos interpretáveis*”, ressaltando, no mesmo parágrafo, que

A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um **contexto** (o grifo é nosso), algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade. (Geertz, 1978: 24)

A idéia de “homem” como animal simbólico (*animal symbolicum*) fora defendida pelo filósofo Ernst Cassirer em “*Antropologia Filosófica Ensaio sobre o*

homem” (1972). Segundo ele, o homem teria descoberto um método de adaptar-se ao meio, que lhe teria permitido viver em uma nova dimensão da realidade o sistema simbólico. Do universo simbólico, próprio das culturas humanas, fariam parte a linguagem, o mito, a arte, a religião e a ciência. Por sua vez, Geertz acrescentaria ideologia, lei, moralidade e senso comum à dimensão simbólica da ação social.

Concebemos a pintura rupestre como linguagem visual e simbólica, um conjunto de signos ordenados simultaneamente à linguagem verbal. Entretanto acreditamos, com André Leroi-Gourhan, que as figuras rupestres não estão subordinadas à palavra, usufruindo de uma “liberdade dimensional”. Para este pré-historiador, as imagens na pedra podem

desencadear um processo verbal que terminará na *recitação* de um mito, e que a imagem não está diretamente *ligada*, e cujo contexto desaparece com o recitador. (Leroi-Gourhan, 1985b: 195)

Insistimos em não fazer uso de termos como ‘sintaxe’, ‘semântica’, ‘metáfora’, ‘metonímia’, porque próprios à análise e interpretação da linguagem escrita. Investigaremos na pintura rupestre a mão enquanto imagens - signos — ícone, índice e símbolo — hierarquicamente estabelecidos a partir de sua relação com o objeto dinâmico que representa. Ao seguirmos o modelo semiótico, atenderemos às recomendações dos arqueólogos Philippe Bruneau e Pierre-Yves Balut (1982 e 1988), contra qualquer “linguisticismo” (“linguisticisme”) em arqueologia, muito embora admitam, assim como nós, a paridade da arte e da linguagem. Nossa pretensão é

explorar a riqueza informativa do signo — ‘mão na pedra’ — enquanto parte do fato social total.

Há alguns anos, J. David Lewis-Williams propôs-se a adotar um modelo semiótico na interpretação de pinturas rupestres, exposto em *“Believing and Seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings”* (1981). Nesta publicação ele tentou recuperar o sentido da arte rupestre, por ele considerada como produto de crenças e comportamentos compartilhados. Apoiando-se, a princípio, na tricotomia dos signos — ícone, índice e símbolo — proposta por Charles Sanders Peirce, o autor adaptou, ao estudo da pintura rupestre, um modelo usado por Turner⁶ (1966 e 1967) ao analisar o simbolismo de rituais africanos. As dimensões simbólicas identificadas por Turner — *positional*, *operational* e *exegetical* — foram denominadas por Lewis-Williams como, respectivamente, *position*, *operation* e *exegesis*. No primeiro estágio da análise das figuras, ele distinguiu quatro tipos de “posição”: *“activity groups”*, *“juxtapositioning”*, *“superpositioning”* e *“conflation”*. Nos estágios subseqüentes, a análise da imagem em si foi acrescida pela informação etnográfica obtida junto aos remanescentes do povo *San* quanto ao uso e o simbolismo de objetos identificados nas pinturas e presentes nos rituais contemporâneos. Segundo suas próprias palavras,

the exegesis of the rock art from the ethnography of the southern *San* is also not direct, but largely by inference from the symbols used in myth and ritual (Lewis-Williams, 1981:13)

⁶ Especificamente, os trabalhos de V.W. Turner citados por Lewis-Williams foram *“The syntax of symbolism in an African religion”* (1966) e *“The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual”* (1967)

A explicação — terceiro e último nível da análise — foi construída sobre bases semânticas denominadas *nominal*, *substantial* e *artefactual*, dependentes da observação direta do discurso dos nativos. Na primeira base, observou o nome associado ao símbolo, dentro e fora do contexto ritual contemporâneo. A seguir, anotou quais propriedades naturais e materiais do símbolo foram selecionadas pelos informantes, finalizando a análise com a discussão sobre a forma a que os participantes do ritual submetem o símbolo. Esta exposição acerca da metodologia adotada por Lewis-Williams fez-se necessária, para demonstrar o afastamento crescente do modelo semiótico na análise da figura, em direção ao modelo linguístico no momento da interpretação. Em nosso trabalho não dispomos de dados etnográficos diretos que possam servir de elemento de comparação na interpretação da ‘mão na pedra’. Faremos uso da ‘imaginação arqueológica’ que nos permite reunir, à análise semiótica das pinturas rupestres, informações arqueológicas sobre as culturas pretéritas que povoaram o alto sertão baiano e princípios teóricos da antropologia.

A ‘mão na pedra’, alvo de nossa pesquisa, importa um signo na medida em que, potencialmente, a imagem representa uma outra coisa, seu objeto, ao qual está ligada por uma idéia geral que autoriza a sua inscrição. O fundamento (a idéia geral) compreende, provavelmente, a relação cultural estabelecida pelo grupo, entre a mão orgânica e sua transposição para as paredes das tocas e dos *canyons*. A sociedade teria composto uma versão cujos significados ultrapassariam a substância da mão. Não sendo possível recuperar significados, abordaremos a relação signo-objeto nos moldes apresentados por Charles Sanders Peirce. À medida em que a semiótica liberta o signo das regras ditadas pela linguística, ela permite que realizemos “de fora” uma interpretação de cunho

científico da imagem “silenciosa”. Antes, porém, é necessário esclarecer o que entendemos por objeto do signo.

5.1 O objeto do signo ‘mão na pedra’

De acordo com o próprio Peirce (1990: 47-48), o objeto de um signo *“pressupõe uma familiaridade com algo a fim de verificar alguma informação ulterior sobre esse algo”*. Adiante, na mesma página, expandiu esta noção:

Os objetos — pois um Signo pode ter vários deles — podem ser, cada um deles, uma coisa singular existente e conhecida ou que se espera venha a existir, ou um conjunto de tais coisas, ou uma qualidade, relação ou fato conhecidos cujo Objeto singular pode ser um conjunto ou uma totalidade de partes, ou pode ter outro modo de ser, tal como algum ato permitido cujo ser não impede sua negação de ser igualmente permitida, ou algo de uma natureza geral desejado, exigido, ou invariavelmente encontrado em certas circunstâncias gerais.

Ou seja, um objeto não pode ser confundido com o signo, pois este apenas representa aquele parcialmente. O objeto possui uma dimensão maior que o signo. Familiaridade e informação compõem a relação do signo com seu objeto, vinculada ao que Peirce identificou como ‘campo de conhecimento’ do intérprete e que entendemos como sinônimos de repertório cultural. Se o signo não substitui totalmente o objeto, a relação entre eles é arbitrária, uma vez que estabelecida e reconhecida pelo grupo. Isto faz com

que um signo possua dois objetos: o objeto ‘imediato’, que diz respeito à forma de apresentação do objeto no signo e o objeto ‘dinâmico’, que consiste naquilo que o signo efetivamente representa em determinada cultura.

A compreensão de uma linguagem da mão começa, então, pela observação do objeto imediato do signo ‘mão na pedra’ considerando-se os aspectos externos das imagens quais sejam: o modo de apresentação, as técnicas empregadas na sua realização e a lateralidade expressada.

5.1.1 - O objeto imediato:

5.1.1.1 - “Mão-forma”,

Segundo Rudolf Arnheim (1991), as formas ultrapassam a função prática das coisas podendo ser lidas simbolicamente como ‘imagens da condição humana’, portanto criações culturais — signos. Na relação signo-objeto segundo a semiótica de Peirce, a forma — desenho figurativo — constitui o objeto imediato visto como a aparência do desenho. Este produziu na mente do intérprete um signo interpretante a que nomeamos ‘mão’, ou seja uma palavra, fruto de uma convenção, associada à imagem.

Nos sítios estudados, verificamos diferentes representações da mão: *aberta*, expondo os dedos afastados ou juntos, ou ainda com uma espiral representada na palma; e *incompleta* faltando dedos. Em todas, a oposição do polegar foi assinalada. Há também formas abstratas da mão como, por exemplo, a espiral simples.

Quando expressando gestos em figuras antropomórficas, as características fisiológicas da mão foram substituídas por desenhos completando o movimento dos braços erguidos e/ou abertos.

Quanto às técnicas para produzir a ‘mão na pedra’, as sociedades ágrafas pré-históricas, que povoaram a vertente noroeste da chapada Diamantina, empregaram a impressão direta, o desenho preenchido, o contorno e o carimbo. A primeira técnica consistia em besuntar a palma e os dedos na tinta e aplicá-los diretamente à rocha, produzindo uma figura precisa que pode, inclusive, tornar visíveis as impressões digitais; é a mão em “positivo”. A utilização de implemento junto à palma da mão resultou, à semelhança dos carimbos vegetais atualmente usados na pintura corporal por populações indígenas brasileiras (Berta Ribeiro, 1988), na figura usualmente denominada “mão carimbada”. Esta pode estar complementada, ou não, pela impressão dos dedos em positivo. Já o desenho previamente elaborado e preenchido com tinta, produziu uma pintura lisa e chapada, oposta à sutileza do contorno. As mãos em “negativo”, tão comuns em cavernas da Europa, não foram constatadas. Tivemos notícia de uma toca — da Aranha (Central) — onde a impressão de mãos revelaria este efeito, mas não foi possível verificar *in situ* a ocorrência. A técnica do negativo consistia na projeção, pela boca, de uma matéria pigmentada em pó acrescida de saliva, sobre a mão apoiada na pedra. A mistura projetada fixava-se ao redor assinalando, por contraste, a mão.

Marcel Mauss (1967) chamou atenção para a dificuldade do pesquisador em distinguir as técnicas das artes e as belas artes, pois equivalentes quanto à capacidade de criação. Nas artes plásticas, a diferenciação ficaria por conta da concepção do autor, muito embora a liberdade de criação estivesse limitada pelas convenções ditadas pelo

grupo. Uma técnica corresponderia a um ato tradicional. Nesta perspectiva, a ‘mão na pedra’ associa tradição e estética.

Na análise formal da imagem a lateralidade expressada — constitui um item relevante, principalmente quando observamos a superioridade numérica da lateralidade direita, fato que nos leva a considerar a possibilidade de significações diferentes. No início deste século, o antropólogo Robert Hertz viu na preeminência da mão direita um ideal social:

A preponderância da mão direita é obrigatória, imposta pela coerção e garantida por sanções: contrariamente, uma verdadeira proibição pesa sobre a mão esquerda e a paralisa. A diferença em valor e função entre os dois lados de nosso corpo possui, portanto, num grau extremo, as características de uma instituição social. (Hertz, 1980: 104)

Embora admitisse o componente inato na lateralidade direita, uma consequência de maior desenvolvimento do hemisfério cerebral esquerdo, a assimetria corporal corresponderia à transposição da polaridade religiosa — sagrado-profano — característica das sociedades ditas primitivas. Assim, a mão direita ater-se-ia à idéia do “poder sagrado, regular e benéfico”, enquanto o profano e o impuro estariam ligados à mão esquerda que, no entanto, era utilizada na prática da magia, anulando ou neutralizando a má sorte. Na arte, no registro da ‘mão na pedra’, a imagem produzida acrescentaria, à técnica e à estética, um componente mágico.

Sendo um sítio arqueológico um espaço socialmente construído, a ordenação, o agrupamento e/ou isolamento das figuras sobre a superfície rochosa fazem parte do

processo de construção. Há que se considerar, ainda, os espaços deixados sem pinturas como significantes para o grupo. A localização da ‘mão na pedra’ e sua relação com as demais pinturas compõem o que denominamos ‘mão-composição’.

5.1.1.2 - “Mão-composição”

Em seus estudos sobre a evolução humana e a cultura, André Leroi-Gourhan observou o caráter social na organização do espaço e criou as categorias ‘espaço itinerante’ e ‘espaço circundante’. Os grupos nômades — caçadores-coletores — teriam percebido seu território através de caminhadas, transpondo em seus mitos, imagens de trajetos dos astros e de heróis. A organização da arte das cavernas européias, a seu ver, seguiria a construção itinerante, linear e mitológica, visível em Lascaux, onde:

as figuras não estão ordenadas em conjuntos, mas ao longo de um trajeto, ligadas entre si por uma relação temática cujo sentido nos escapa, mas cujo desenvolvimento se repete plano após plano até às figuras de rinoceronte do fundo da caverna. (Leroi-Gourhan, 1987: 136)

O espaço irradiante teria surgido com os grupos de agricultores sedentários, que delimitaram seu território a partir de círculos concêntricos em torno do ‘celeiro’. A pintura rupestre revelaria esta concepção por meio de figurações cênicas e representações planas ou em perspectiva, incluindo habitações, círculos solares e crescentes lunares.

No Brasil, mais especificamente nos sítios observados, a aplicação desses modelos não se aplica, porque a distribuição das figuras não segue rigorosamente uma disposição aberta e linear oposta à uma organização fechada, limitada. Reconhecemos, com o arqueólogo Carlos Xavier Netto (1992), que a construção do espaço na arte rupestre brasileira assume contornos culturalmente individualizados e que uma abordagem semiótica permite resgatar o “homem” encoberto pelos signos que criou.

A linearidade induzida pela extensão dos *canyons* e a concentração determinada pelas paredes das tocas, serão consideradas, mas não determinantes, na interpretação da ‘mão na pedra’. A delimitação de painéis e/ou de setores em um sítio com pinturas rupestres, significa um procedimento metodológico para garantir a reprodução das mesmas em sua totalidade, segundo objetivos especificados em cada ocasião. Não devem ser confundidos com possíveis conjuntos considerados ‘unidades’ pelos homens pré-históricos. Em Chico Eduardo, a topografia do sítio e a distribuição das figuras facilitaram a sua reprodução. Em Búzios a proximidade das sinalações e a localização em nichos mal iluminados de difícil acesso, interferiram nesta etapa da pesquisa..

Em geral, à pintura é atribuída uma bidimensionalidade que oferece uma extensão de espaço — variedades de tamanho e forma — ao mesmo tempo em que acrescenta à distância, diferenças de orientação. (Arnheim, 1991). Na Região Arqueológica de Central, o aproveitamento intencional do relevo rochoso para a execução de figuras, concedeu, assim o entendemos, um caráter tridimensional à algumas imagens.

As ocorrências de ‘mão na pedra’ geralmente estão associadas a uma diversidade de figuras das quais sobressaem os geométricos. Se buscamos, o ‘fundamento’ que une o signo ‘mão na pedra’ ao seu objeto dinâmico (aquilo que ele substitui), precisamos recuperar o maior número possível de registros que constituem com as mãos, a unidade

pictórica do sítio. Lembramos que muitas figuras podem ter sido apagadas, ou modificadas pela erosão natural e/ou pela interferência humana e de animais, considerando-se, também, o fator iluminação.

Da observação e análise do objeto imediato do signo ‘mão na pedra’ elaboramos a tabela abaixo, que reúne os elementos percebidos pela visão nos sítios selecionados para estudo. Os itens englobam os níveis de apreensão nomeado por Charles S. Peirce como Primeiridade (cores e formas) e Secundidade (coisas concretas), subentendidos e expressos na terminologia adotada (Terceiridade).

‘Mão na Pedra’

Itens	Chico Eduardo	Búzios	Dois Irmãos	Riachão	Onça	Pequeno	Riacho largo
1. sítio	toca	toca	toca	toca	toca	canyon	canyon
2 rocha	calcário	calcário	calcário	calcário	calcário	quartzito	quartzito
3. latelaridade	direita	esquerda	direita/esquerda	--	direita/esquerda	direita/esquerda	direita/esquerda
4. localização	teto	parede	parede	parede	parede	parede	parede
5. cor	vermelha	vermelha	vermelha	vermelha	vermelha	vermelha	vermelha
6.forma(s)	aberta oposição do polegar	aberta oposição do polegar	aberta oposição do polegar	“abstrata”	fechada implementos	aberta e/ou incompleta	fechada tridactila implemento
7. técnica (s)	positivo carimbo	pintura	carimbo	carimbo	pintura	positivo pintura	pintura
8. expressão	ação	ação	estático	estático	gesto	gesto	gesto estático
9. associações diretas	-	geométricos antropomorfos pontos	geométricos pontos “figuras esquemáticas”	-	antropomorfos	geométricos zoomorfos	antropomorfos zoomorfos
indiretas	zoomorfos pontos “figuras esquemáticas”	“figuras esquemáticas”		antropomor fos		antropomorfos	“figuras esquemáticas” geométricos
11.visibilidade	regular	boa	regular	má	boa	boa	boa

5.1.2 O objeto dinâmico

Como existe uma concordância entre o ‘objeto imediato’ e o ‘objeto dinâmico’, que se expressa na forma de apresentação do signo — no caso uma pintura rupestre — seria natural pensar a mão orgânica como o objeto do signo ‘mão na pedra’. Entretanto, há que se refletir a respeito da imagem no contexto de populações ágrafas pré-históricas.

Na análise do pensamento das populações ditas primitivas, Lévi-Strauss (1976: 43) situa a produção artística *“a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico”*, pois um ‘objeto material’ seria ao mesmo tempo um ‘objeto de conhecimento’. Assim, na pintura rupestre, podem ser vistos um ‘objeto material’ — o desenho — e um ‘objeto de conhecimento’ posto que, além do domínio técnico de formas de expressão, a disposição das figuras no espaço da rocha atende a uma ordenação em busca de um sentido, o que faz dela uma linguagem. Para aquele antropólogo, a imagem é um signo enquanto possuidora da capacidade, embora limitada, de substituir uma coisa, a que nós denominamos objeto. A imagem-signo tornada significante tem condições de formar um sistema: uma ‘realidade solidária’ (*sic*), na qual a modificação em um elemento atinge todos os outros.

Lévi-Strauss adotou o modelo linguístico preconizado por Ferdinand de Saussure, enquanto propomos, neste trabalho, o modelo semiótico de Charles Sanders Peirce, fato que não nos impede, uma vez mais, de buscar apoio nas reflexões daquele antropólogo. O signo ‘mão na pedra’ atenderia ao *“direito de seguir”*, de que falamos no capítulo dois, sinalizado pela mão orgânica cujas propriedades singulares, mas ocultas, teriam sido percebidas pelo pensamento mítico que estabeleceu relações entre a

existência exterior da mão e a cultura. Em semiótica, a percepção sensorial corresponde ao nível de apreensão denominado Primeiridade; o estabelecimento de relações entre o que se “sente” e o pensamento contém a Secundidade enquanto que o ato de registrar a mão sobre a pedra atinge o nível da Terceiridade. De criadora de artefatos, a mão — órgão essencial do *homo faber* — passou a criar imagens — qualidade do *homo symbolicum* — completando os polos operatórios mão / visão → pintura e face / audição → palavra, mencionados por Leroi-Gourhan (1985b e 1987)

A mão constitui não só uma das imagens da arte pré-histórica de maior divulgação pela imprensa e no meio acadêmico, como também tem revelado datações recuadas. Em fevereiro de 1995, a revista *Time* (v.145, n.6) noticiou as mãos descobertas no Parque Nacional de *Kakadu* (Austrália), como possivelmente a primeira impressão na rocha feita pelo homem, há cerca de quarenta mil anos. Por outro lado, as cavernas francesas de *Gargas* (Pirineus), *Pech-Merle* (Cabrerets) e, mais recentemente, *Chauvet* (rio Ródano) têm sido divulgadas pela estética da composição de suas figuras.

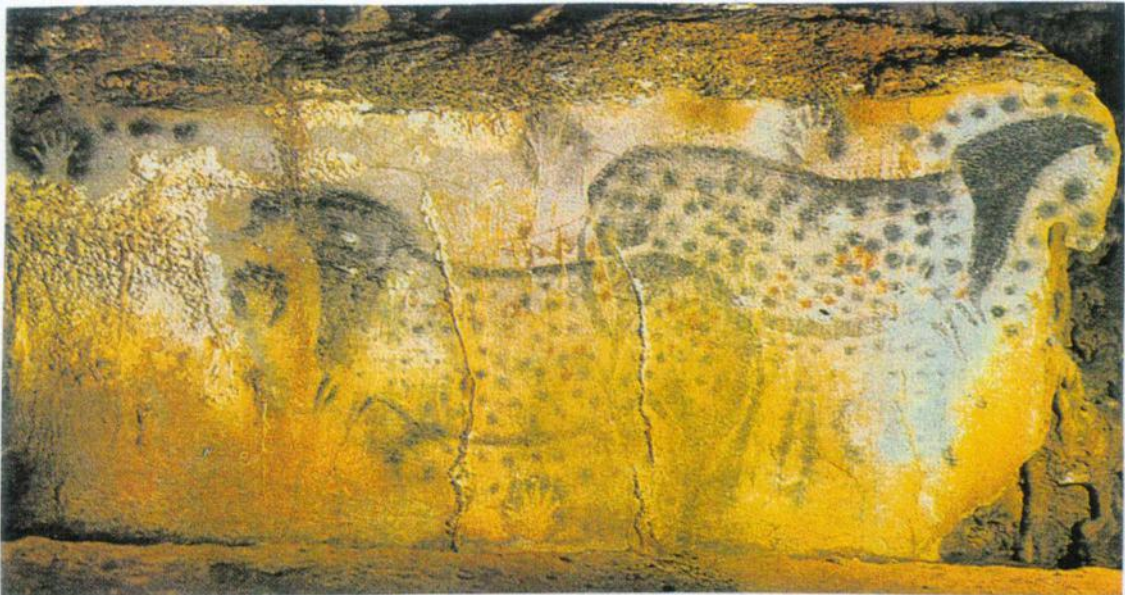
Considerada como *Santuário da Mão* (Giedion, 1965), *Gargas* reúne 150 mãos impressas em vermelho ou negro, sendo 124 esquerdas. Além da expressão numérica, algumas formas apresentam-se incompletas dando margem a diversas conjecturas. De *Pech-Merle* provém uma das mais belas composições feitas na pré-história: dois cavalos com pontilhados dentro e fora de seus contornos e rodeados por mãos direita e esquerda, acima e abaixo. (Maringer e Bandi, 1952). Em *Chauvet*, as mãos em positivo aparecem em um grande painel junto a figuras de animais como rinoceronte, urso e leão e uma série de pontos em forma de arco, enquanto que as de efeito negativo, associadas a pontos, formam um conjunto isolado. (Chauvet, Deschamps e Hillaire, 1995). Na



IL 26 Mãos em negativo
Cueva de las Manos, Argentina
Fonte: Centro Camuno di Studi Preistorici (1989)



IL 27 Mãos em positivo
Parque Nacional de Kakadu, Austrália
Fonte: Time (1995)



IL 28 Cavalos com pontilhados, rodeados por mãos em negativo.
Pech-Merle, França
Fonte: Leakey (1981a)

América do Sul, no *canyon* do rio Pinturas (Argentina), a *Cueva de las Manos* expressa a arte dos grupos caçadores-coletores que habitaram a Patagônia, há nove mil anos atrás. (Wainwright, 1995).

A busca por um significado que justificaria a impressão de mãos na rocha, levou a interpretações que incluem desde a análise como um tipo de “assinatura” deixada pelo artista, até o registro de um código gestual. Nas publicações consultadas, prevaleceu o estudo do caráter proposital do gesto e a associação direta da mão orgânica com a ‘mão na pedra’. Segundo Sigfried Giedion (1965), as mãos representam um símbolo mágico, sempre uma súplica dirigida a um poder invisível. Quando isolada de outras figuras, o poder de invocação mágica estaria reforçado. A associação com animais implicaria um desejo da caça ou de fertilidade. Na lateralidade expressada, a indicação de um princípio “universal” no qual a mão direita corresponderia ao masculino e a esquerda, ao feminino. Na avaliação de Giedion, a predominância da mão esquerda nas cavernas européias parece demonstrar a destrialidade do homem pré-histórico. A representação de gestos na arte rupestre só teria ocorrido com o advento de comunidades agrícolas. Na obra de André Leroi-Gourhan (1985a), a mão insere-se no contexto de uma arte religiosa, onde o artista — criador de formas — não se separa do homem religioso - que representa os deuses. A pintura rupestre constituiria um simbolismo gráfico, reunindo arte-religião-linguagem. Ao analisar as figuras da gruta de *Lascaux* (França), concluiu que as mãos podem ser signos sexuais femininos ou ainda substitutos simbólicos de animais. A forma incompleta observada nas mãos em *Gargas* corresponderia a um gesto simbólico de uma linguagem própria de caçadores. Seguindo a tendência de associar arte e religião, Jean Clottes e David Lewis-Williams (1996) propõem uma origem xamânica para as pinturas rupestres. Segundo eles, as mãos



IL 29 Mão incompleta, em negativo.
Gargas, França
Fonte: Maringer e Bandi (1952)



IL 30 Painel das mãos positivas
Chauvet, França
Fonte: Chauvet, Deschamps e Hillaire (1995)

registradas na pedra estão carregadas de poder. O ato de apor as mãos à rocha, principalmente quando a técnica utilizada foi a do efeito negativo, teria possibilitado ao homem penetrar o mundo espiritual oculto por um “véu” de pedra.

De maneira geral, os pesquisadores admitem a onipresença da mão na pintura rupestre reconhecendo como elemento comum entre as representações, uma “relação de humanidade”, sem qualquer questionamento. Na leitura semiótica da ‘mão na pedra’ como signo a que estamos procedendo, há que se refletir sobre tal conexão. A “relação de humanidade” estaria, pensamos nós, não na correspondência imediata mas sim no próprio ato que, pelo tato, imprimiu o “homem” na rocha, estabelecendo uma forma de comunicação. A observação *in situ* da mão em diferentes sítios arqueológicos do alto sertão baiano, permite-nos pensar como objeto dinâmico do signo ‘mão na pedra’, não um homem-‘indivíduo’, mas o homem - ‘pessoa’, sujeito da cultura, e por isso mesmo preso à totalidade social a que se vincula.

Durante a pesquisa, verificamos um menor número de figuras antropomórficas em relação às geométricas, zoomórficas e ‘esquemáticas’. Nas pinturas de antropomorfos estudadas, prevaleceu a reprodução de comportamentos sociais e não da figura humana em si. O objeto da ‘mão na pedra’ seria o que denominamos ‘homem-cultura’, ou seja a maneira de colocar-se pictoricamente, os membros daquela sociedade. O desenho da palma da mão na forma de espiral sugere-nos os digitais, atualmente presentes em documentos para confirmar ou substituir a assinatura, identificando o indivíduo. A mão carimbada, pré-histórica, teria sido um recurso técnico e estilístico criado para reforçar a ação, o fazer. O fundamento, a idéia que une o signo ‘mão na pedra’ o objeto dinâmico ‘homem-cultura’ teria sido a potencialidade da mão — o que quero fazer, o que sinto que posso fazer e o que faço — transcendente às

propriedades fisiológicas. A partir do fundamento, o signo pode estar presente em situações variáveis (conforme demonstrado no item referente ao ‘objeto imediato’) que produzem, na mente de um observador, interpretantes que lhe permitirão atribuir significado(s) àquele signo. A análise lógica da relação signo-objeto permitirá a identificação de ícones, índices e símbolos, que utilizaremos em nossa explicação para a cultura produtora da imagem ‘mão na pedra’.

5.2 Ícones, índices e símbolos

5.2.1 A ‘mão na pedra’ enquanto ícone

Ao estabelecermos, hipoteticamente, o “homem-cultura” como o objeto do signo ‘mão na pedra’ e o “reconhecimento” da mão no modo de vida coletivo — o que não implica na consciência do gesto — como o fundamento que permeia a relação signo-objeto, admitimos inicialmente o caráter icônico dos registros das mãos observadas no alto sertão baiano.

Ícones são, potencialmente, todas as pinturas rupestres inclusive aquelas por vezes classificadas como abstratas, pois é pela qualidade da aparência — cor, luminosidade, textura e forma — que a imagem se define como ícone. A ‘mão na pedra’ consiste em uma criação cultural que, em primeira instância — o nível de Primeiridade — encerra uma combinação em termos de sensível. Lúcia Santaella (1986: 86-87) define

o ícone como “*algo que se dá a contemplação... aquilo que só aparece, parece*”. O que faz uma sinalação rupestre permanecer como ícone depende do interpretante que ela vai gerar na mente de cada um. A semiótica de Peirce ajuda-nos a manter um olhar “de fora”, distanciado de possíveis significados do signo para o artista e/ou para o grupo.

A afirmação de Peirce (1990: 64) segundo a qual “*a única maneira de comunicar diretamente uma idéia é através de um ícone*”, foi aplicada à arte pré-histórica por David Lewis-Williams (1981: 4): “*the only way of directly communicating an idea in art is by means of an icon*”. No entanto, este antropólogo reluta em classificar as pinturas rupestres africanas por ele estudadas, como “*pure icons*”, argumentando que seria considerar as imagens como “*scale models to delight the eye*”, o que atenderia à concepção da arte pela arte. Ou então poderia ser um modo de vê-las como “*natural signs*” ligados a uma segunda intenção, “*sympathetic magic*”.

Reconhecemos que os registros do signo ‘mão na pedra’ presentes nos *canyons* e tocas selecionadas para estudo, constituem ícones, fato que não exclui a possibilidade do índice ou do símbolo, verificável ao longo da análise. A iconicidade não anula o caráter simbólico de um signo. Ao indicarmos esta ou aquela figura como ícone, agimos de conformidade com o modelo semiótico escolhido como estratégia para explicar a cultura a partir de um ângulo do fenômeno estético, a pintura rupestre. Consequentemente, incluímos na categoria ícone, imagens da mão em que a relação signo-objeto permaneceu, para nós, a nível da consciência imediata e, portanto, da impressão. Os ícones puros extraídos do recorte seletivo de sítios do alto sertão baiano compreendem: as mãos das tocas do Riachão; as mãos carimbadas da Grota do Pequeno; o conjunto de carimbos da toca do Chico Eduardo; as composições com geométricos dos *canyons* Riacho Largo e Pequeno e da toca Dois Irmãos.

5.2.2 A ‘mão na pedra’ enquanto índice

Ao considerar o ato de pintar figuras na rocha como um ‘fato de educação’ supomos que as representações da mão, quando parte do corpo humano, podem ser classificadas de acordo com a semiótica peirciana, como índices. Para Charles S. Peirce, um índice aponta uma relação física entre o signo e o objeto, que pode ser de existência — “índice genuíno” — ou uma relação referencial — “índice degenerado” — desde que mantenha a junção entre duas porções de experiências. Ou ainda como esclareceu o próprio Peirce:

alguns índices são instruções mais ou menos detalhadas daquilo que o ouvinte precisa fazer a fim de pôr-se em conexão experimental direta ou de outro tipo, com a coisa significada. (Peirce, 1990: 69)

Na pintura rupestre, a visão constitui o sentido principal que se faz acompanhar da oralidade do discurso. Mesmo sem recuperar a palavra, certas situações da ‘mão na pedra’ parecem ter a qualidade de índice, uma declaração em potencial de modos de agir próprios àquela cultura que, como observamos anteriormente, corresponderiam à técnicas corporais como as entendeu Marcel Mauss (1974).

Examinando a cena dos antropomorfos com um animal, situada no Riacho Largo, percebemos posições das mãos indicando movimento dos braços e a manipulação de instrumentos que teriam possibilitado aos “caçadores” enfrentar o animal. Essas mãos

parecem “submeter-se” ao traço do artista que uniu braço-mão-implemento, reproduzindo, possivelmente gestos da técnica de caçar (objeto do signo) peculiar ao grupo. Em outros antropomorfos, as mãos e os pés apresentam traços, possivelmente três dedos.

Na toca da Onça, as figuras antropomórficas encontram-se isoladas entre si, excetuando-se um grupo de três. Em comum, as imagens possuem os braços erguidos e as mãos fechadas — “punhos cerrados” — ou então “segurando” um artefato. Divisamos nestas pinturas a referência a comportamentos sociais (objeto do signo) provavelmente coletivos, o que nos autoriza a classificá-los como índices.

Atribuímos a categoria de índice ao conjunto extraído da Grotta do Pequeno em que as mãos apresentam-se incompletas, fato que nos parece ter sido proposital e não ação da erosão. Essas mãos investem-se de conexão indéxica quando pensamos na possibilidade de prática ritual, linguagem codificada ou lesão; isto é, fatos de significação social, que teriam levado ao registro na rocha. As figuras abstratas superpostas às mãos parecem ter sido realizadas posteriormente, a julgar pela pátina branca sobre uma das mãos, esmaecendo a tonalidade da tinta.

Como um exemplo possível de índice “genuíno”, propomos o conjunto de geométricos isolados ao alto da face externa (abertura Sul) da toca do Chico Eduardo sugerindo-nos o caráter intencional de informar, mesmo que para um grupo restrito, a finalidade do local. Enquanto admitimos a presença de índices dentre a ‘mão na pedra’, David Lewis-Williams hesita em reconhecer esta possibilidade porquanto faltam-lhes meios para verificar a conexão física, real, entre o objeto e o índice. Alguns ícones entretanto, poderiam ter tido a propriedade indéxica da conexão:

If a painting were executed directly after a successful hunt and the fresh blood of that animal were used as an ingredient of the paint, the icon would be indexical in that a physical connection would obtain between the object and the index; the index would, in a sense, be affected by the object and would also point to it. (Lewis-Williams, 1981:6)

5.2.3 A ‘mão na pedra’ enquanto símbolo

Seguindo a teoria lógica de Peirce, um símbolo corresponde a um signo convencional, dependente de um hábito, *“aplicável a tudo o que possa concretizar a idéia ligada à palavra”*. (Peirce, 1990: 73). A relação símbolo-objeto ocorre por força, na expressão peirceana, *“da idéia da mente-que-usa-o-símbolo”*. No símbolo, o nível de abstração é maior do que o verificado em um ícone ou um índice. Na análise da pintura rupestre do povo *San*, David Lewis-Williams admitiu a existência de símbolos, visíveis nas formas abstratas e nas *“therianthropes”* (*sic*), desenhos que ele não classificou como abstratos e que traduzimos como criações em que o artista uniu partes de objetos observáveis na natureza por meio de *“conflation”*. Ressalta que outras sinalações podem ser *“icons fulfilling a symbolic function”* (Lewis-Williams, 1981: 6)

Dentre as ocorrências da ‘mão na pedra’ que submetemos ao modelo semiótico, julgamos somente dois casos de símbolo: as seqüências de mãos direitas observadas na toca do Chico Eduardo e a composição mão esquerda-linhas em zigue-zague da toca dos Búzios. Procuramos manter a atitude pragmática preservada por Peirce, no sentido de procurar uma ‘condição de racionalidade’ na produção destas imagens no contexto de

culturas ágrafas pré-históricas. Lembramos que a relação símbolo-objeto, corresponde a uma construção abstrata da mente primitiva, que transcende a materialidade do ícone e a conexão do índice, dando origem a interpretantes mais elaborados, reveladores da capacidade de síntese do pensamento.

Os registros da ‘mão na pedra’ em Chico Eduardo mostram, objetivamente, que:

- 1º há somente mãos direitas, repetidas por quase uma centena de vezes;
- 2º as seqüências formam linhas sinuosas, sugerindo movimento, ritmo, ação;
- 3º a ordenação a partir de uma composição ‘abstrata’ ao fundo da toca, atinge o teto onde se ramifica em quatro seqüências;
- 4º os alinhamentos espalham-se pelo teto do setor B - mais baixo e com menor luminosidade — sem atingirem a face externa da rocha;
- 5º as seqüências paralelas I, foram interrompidas próximo à abertura Sul, sugerindo um movimento “para fora”;
- 6º as seqüências de mãos II foram direcionadas à extremidade SW — setor C — onde somente uma única representação da mão foi observada;
- 7º ao redor das mãos foram realizadas pinturas diversas, predominantemente formas abstratas, além de geométricos, zoomorfos e antropomorfos (?)
- 8º no teto do setor C, predominam os desenhos elaborados a partir de pontos — pontilhismo — e formas abstratas;
- 9º os signos presentes na face externa da toca — setor D — foram também pintados no interior;
- 10º todas as figuras da toca do Chico Eduardo foram executadas em vermelho.

Quanto à toca dos Búzios, da observação *in situ* da ‘mão na pedra’ constatamos:

- 1° trata-se da única representação de mão identificada plenamente no sítio;
- 2° a lateralidade registrada foi a esquerda;
- 3° o acréscimo de três linhas em ziguezague na base do desenho, sugere movimento, ação;
- 4° a situação da composição na parede da toca, à esquerda da abertura;
- 5° a elaboração da pintura em vermelho;
- 6° as outras figuras presentes no sítio foram desenhadas em vermelho ou branco;
- 7° um expressivo pontilhismo na formação de inúmeras figuras, todas na cor branca.

Comparando as ‘mãos na pedra’ de Chico Eduardo e de Búzios com as demais, há que se estabelecer uma distinção entre os sítios. Na linearidade dos *canyons* de quartzito, as imagens ficam mais expostas, podendo ser percebidas à distância, o que nos permite pensar em um caráter “público” do signo. Ou seja, as figuras dispostas nos *canyons* teriam sido feitas para serem vistas e compreendidas pela coletividade. Nas tocas, as sinalações encontram-se ocultas por detrás das paredes de calcário. Para vê-las, é preciso entrar, o que concede um caráter “privado” às mesmas, no sentido de que somente alguns membros do grupo a elas teriam tido acesso.

Para reforçar a categoria de símbolo que reivindicamos para a ‘mão na pedra’ em Chico Eduardo e Búzios, retomamos as idéias de Claude Lévi-Strauss. Para este antropólogo, o pensamento primitivo opera consoante uma ‘lógica da sensação’, base para o estabelecimento de um sistema de relações no qual simbolismo e conhecimento teriam sido construídos simultaneamente, embora com ritmos próprios. Ou como ele

próprio afirmou: “o Universo significou muito antes de que se começasse a saber o que ele significava”. (Lévi-Strauss *apud* Marcel Mauss, 1974: 33). Entendemos que o simbolismo — magia — e o conhecimento — ciência — nas sociedades ágrafas, podem ser vistas como duas faces do processo de construção de uma totalidade, a cultura, em que a sociedade elege os seus valores. No âmbito da arte, na criação de imagens, o artista desta sociedade atuaria como um ‘*bricoleur*’, ordenando e reordenando elementos de naturezas diversas dentro de um repertório limitado com o objetivo de descobri-lhes um sentido (Lévi-Strauss, 1976) Essa reconstrução permanente em que significantes e significados alternam-se gerando novos interpretantes é o que entendemos como a dinâmica do signo — semiosis — e que se refere Charles Peirce em sua teoria semiótica.

As mãos nos sítios acima citados, apresentam-se em situações até então não verificadas, expressando, a nosso ver, reorganizações mais complexas da relação signo-objeto. A idéia de “potencialidade” que defendemos para a ‘mão na pedra’ continuaria presente; o objeto do signo — a cultura — tornar-se-ia visível pelo modo como as imagens foram dispostas. A toca do Chico Eduardo sugere-nos a concepção, no imaginário pré-histórico, de um ser ausente que se fez presente para o grupo, tornando-se visível ao se identificar pela mão. Um ser diferente, sagrado, porquanto possuidor de somente mãos direitas. Inversamente, a mão esquerda da toca de Búzios teria a função mágica de afastar e/ou neutralizar o mal; seria a intervenção direta da sociedade (terra/profano) na ordem cósmica.

5.3 Do que nos “fala” a ‘mão na pedra’

O fio condutor de nosso trabalho tem sido a pintura rupestre como linguagem visual e estética, a qual atribuímos um valor ‘significante’, pois as imagens fixadas na pedra, não corresponderiam a cópias de modelos naturais. A ‘mão na pedra’ não seria mímese — cópia fiel da realidade percebida — mas uma criação, um signo. A ‘mão na pedra’ consiste, então, no signo que representa o seu objeto para um terceiro — o intérprete, ou seja a cultura produtora da imagem em um contexto definido. Há que considerar o fato do signo não ficar restrito à sociedade de origem. Gerar interpretantes faz parte da natureza sógnica, importando em significados infinitos, porquanto o signo transcende os limites geográficos e temporais. A ‘mão na pedra’ certamente produziu interpretantes diferentes dentro e fora da sociedade original, expondo-se ainda hoje a múltiplas interpretações.

Para entender do que nos “fala” a ‘mão na pedra’ recorreremos à noção de *‘fato social total’* introduzida por Marcel Mauss (1974) segundo a qual os fenômenos sociais, embora possuidores de dinâmicas próprias, não estariam desvinculados de uma realidade totalizadora que faz uma sociedade. A *‘ciência do concreto’* — ou a lógica da sensação — descrita por Claude Lévi-Strauss (1976) como a base para a elaboração do simbolismo e do conhecimento primitivos e o ‘simbolismo gráfico’, identificado por André Leroi-Gourhan (1985b e 1987) na realização das pinturas rupestres, complementam a tríade teórica, suporte para nossas reflexões.

Como fenômeno estético das sociedades ágrafas que habitaram o alto sertão do estado da Bahia, a pintura rupestre não teria ocorrido independentemente, como prática

‘secreta’, privilégio de um grupo detentor de “poder”. Pensamos o ato de pintar a rocha como comportamento que, revestido pelo componente mágico, estaria voltado para a sobrevivência da coletividade enquanto unidade cultural, um modo de afirmar a etnicidade. Na formação desta identidade, a linguagem na forma de discurso oral e a pintura rupestre aconteceriam coletivamente. A frase de Clifford Geertz (1973: 22) “*a cultura é pública porque o significado o é*”, reforça nossa posição, remetendo-nos às convenções estabelecidas, ou melhor ‘sentidas’, pelo grupo. Na execução de figuras na superfície rochosa, o individual e o coletivo se conjugariam, cabendo ao ‘artista’ a manipulação dos meios técnicos para vencer a resistência da matéria-prima e criar imagens-signo ou conjuntos significantes para o grupo. Lévi-Strauss, em entrevista a Georges Charbonnier refere-se à exigência de código para haver comunicação:

Em todo fenômeno de linguagem, não há somente comunicação, há também um esforço para elaborar modos de comunicação privilegiados que pertencem a tal ou tal grupo, geração ou meio. (Lévi-Strauss *apud* Charbonnier, 1989: 114)

Se na arte existe uma relação sensível entre o signo e o objeto que ele representa, nas sinalações rupestres pré-históricas, conjugaram-se linguagem e arte para que esta relação não se perdesse. Assim como o ‘artista’ que registrou a ‘mão na pedra’ não tinha domínio da totalidade das expressões, aos intérpretes — membros daquela sociedade — não teria sido possível apreender todos os interpretantes gerados pelo signo. Entretanto, a idéia que une o objeto ao signo — o fundamento, na semiótica de Peirce — deveria estar presente em qualquer registro da ‘mão na pedra’, para que o sentido da imagem

pudesse ser percebido. O caráter simbólico que atribuímos a tais sinalações residiria na expressão de valores significativos nas relações sociais veiculados pela imagem. Marcel Mauss (1979a: 155) alertou os estudiosos de culturas “primitivas” para *“não esquecer nunca que o homem pensa em comum com os outros, em sociedade”*.

A ‘mão na pedra’ tornou-se o objeto desta dissertação, uma resposta ao “apelo” de uma imagem geralmente vinculada às “tradições” Geométrica e Agreste (Solá, 1993), presentes em outros estados da região nordeste. A leitura lógica da imagem, aqui desenvolvida, possibilitou-nos pensar em uma linguagem da mão, onde a predominância de ícones sobre índices e símbolos não diminui o simbolismo do gesto e das composições signícas. Assim como o pó do calcário vem apagando as ‘mãos na pedra’, a teoria semiótica permitiu-nos “desmaterializar” o objeto para que, ao ser estudado, pudesse permanecer como uma célula da memória das populações pré-históricas brasileiras.

A ‘mão na pedra’ remete-nos ao tempo da ‘mão-instrumento’, da ‘mão-força’, da ‘mão-mágica’, da ‘mão-expressão’... da ‘mão-natureza’. Na ‘mão na pedra’ inexistente a idéia individualizada de homem; na imagem, o homem se anula para ser cultura.

A pesquisa arqueológica empreendida no alto sertão da Bahia, tem revelado dados indicativos de que as mãos nos falam do modo de vida de grupos caçadores-coletores pela presença dos artefatos, predominantemente líticos, dos enterramentos, dos vestígios de fogueiras e dos restos de alimentação. A presença de matérias-primas estranhas ao ambiente local e de poucos artefatos polidos dissonando da técnica predominante de lascamento simples, reiteram a necessidade de mobilidade desses grupos para sobreviver. Modo de vida itinerante, um “ir-e-vir”, à procura de recursos na caatinga e/ou nas áreas ribeirinhas, edificando um saber mágico e generalizador. A

cerâmica recolhida em alguns sítios arqueológicos sugere a necessidade de permanência mais longa para esta atividade aliada à dificuldade de transporte dos utensílios.

Da arte desses grupos, resta-nos a pintura rupestre que transcende o ‘belo’ para ser, antes de tudo, expressão. Uma ‘densidade de humanidade’ concedida à imagem-signo em atendimento à exigência do pensamento mítico em dar um sentido aos acontecimentos, às experiências do cotidiano, à vida em sociedade. Embora discutível a atribuição de “tradições” em pintura rupestre desvinculados das tradições culturais estabelecidas para a cultura material, os registros de ‘mão na pedra’ estudados podem ser assodidados às “tradições” Geométrica e Astronômica/Cosmológica.

Isolada ou junto a geométricos simples, as mãos presentes nas tocas do Riachão, Grota do Pequeno e Riacho Largo, seguem uma tendência estilística geométrica. As mãos nas tocas do Chico Eduardo, Búzios e Dois Irmãos, registradas ao lado de “figuras esquemáticas”, pontilhismo e formas reconhecidas como imagens criadas a partir da observação de astros e fenômenos celestes, ajustam-se às características de “tradição” Astronômica/Cosmológica. Já as pinturas de antropomorfos, encontrados na toca da Onça, Grota do Pequeno e Riacho Largo em que ressaltamos os gestos, estão revestidas de caráter figurativo, atendendo à uma terceira “tradição” — a Nordeste. ‘Figurativa’ ‘geométrica’ ou ‘astronômica’, as diversas maneiras de apresentação do signo ‘mão na pedra’ deixam transparecer modelos criados em momentos distintos da história dos grupos humanos que coexistiram no alto sertão baiano.

Da produção simbólica de remanescentes indígenas, que originariamente teriam habitado a caatinga na Bahia antes da reclusão em reservas, temos notícia de três rituais: Toré, Praiá e “Particular”. (ANAÍ, 1981) No Toré, praticado pelos Pankararé,

Tuxá e Kiriri., há o consumo de uma bebida feita com a entrecasca de jurema e o fumo em cachimbos de madeira ou barro. Neste ritual, a figura central é o pajé, dele participando homens e mulheres. Inversamente, o Praiá constitui uma prática masculina, realizado pelos Pankararé no local denominado ‘terreno do Poente’. Também de caráter restrito, o ritual a que os Tuxá denominam “Particular” constitui uma cerimônia para adultos casados. Ainda do universo mágico, temos notícia da existência, entre os Kaimbé, de pessoas especializadas em trabalhar com os “encantados” ou “espíritos” guardiões do povo Kaimbé contra as doenças e outros males. Entre os Kiriri, as doenças e os cânticos são revelados pelo “encantador” às “mestras”, mulheres iniciadas no contato com entidades sobrenaturais.

Tais práticas rituais e os mitos das sociedades indígenas contemporâneas, apresentam-se para nós como resíduos de modos de observação e reflexões característicos do pensamento “primitivo”, porquanto, com Lévi-Strauss:

exatamente adaptados a descobertas de um certo tipo: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativas do mundo sensível em termos de sensível. (Lévi-Strauss, 1976: 37)

6 - CONCLUSÃO

A idéia de investigar a cultura pré-histórica a partir da pintura rupestre foi sendo elaborada ao longo de nossas vivências como arqueóloga em uma instituição de pesquisa e ensino que é o Museu Nacional, uma unidade da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Do levantamento bibliográfico ao trabalho de campo no estado da Bahia, buscávamos por um vestígio que nos permitisse explicar e/ou entender a lógica das representações culturais a partir do dado arqueológico. As figuras registradas na rocha passaram a constituir o tema de nosso estudo por conciliarem aspectos materiais — a pintura e as técnicas — com manifestações espirituais, reveladoras do pensamento mágico peculiar ao homem “primitivo”. Dentre elas, selecionamos a mão, que interpretamos como um signo — a ‘mão na pedra’ — uma imagem que transcende as qualidades formais da aparência, porquanto criada para substituir uma outra coisa, o seu objeto. Ou seja, o gesto que determinou a pintura estava restrito a um momento preciso da vida coletiva, atendendo a motivações e interesses próprios. A onipresença da mão não faz dela um símbolo universal com significados comuns a toda e qualquer sociedade primeva.

A experiência no alto sertão baiano levou-nos a perceber dessemelhanças na organização das pinturas rupestres quanto à construção do espaço em tocas e *canyons*. O olhar e a sabedoria da população sertaneja, muita vez guiaram nossos passos pela caatinga, suscitando questões pertinentes ao modo de vida das populações pretéritas. A ‘mão na pedra’, embora presente em muitos sítios, assumia características singulares a

cada situação, fato que determinou a limitação dos casos a serem analisados. Diante da diversidade na composição, começamos a investigar pontos comuns às sinalações da mão e levantamos hipóteses de trabalho no âmbito da antropologia da arte, em que buscamos subsídios no fenômeno estético para atingir a sociedade.

Sabemos que no contexto de culturas ágrafas prevalece o discurso na transmissão de idéias e valores coletivos, associado a um comportamento gestual correspondente à técnicas de utilização do corpo, também instituídas pelo grupo. Se entendemos a cultura como a complexidade de fatos sociais totais é porque da sua dinâmica encarrega-se um ‘homem total’, a pessoa, em que o social impõe-se como parte de sua consciência. Portanto, para consubstanciar a ‘mão na pedra’ como imagem-signo dentro de uma linguagem social, visual e estética, empregamos o modelo semiótico de análise da relação signo-objeto.

Se a presença majoritária de ícones pode sugerir uma indeterminação ou falta de objetividade no pensamento mágico ao elaborar a ‘mão na pedra’, para nós a iconicidade expõe um universo de possíveis significados culturais. Diversamente, percebemos, no registro de gestos, a qualidade do índice em apontar padrões sociais de comportamento. Por outro lado, a atribuição de símbolo às mãos das tocas do Chico Eduardo e dos Búzios deve-se à complexidade do conjunto pictórico em que estão inseridas.

Para equilibrar a subjetividade com a atitude científica do ‘olhar distanciado’, procuramos ficar atentos aos padrões de apresentação que a imagem-signo nos oferecia. A partir daí, conduzimos nossas reflexões consoantes à ‘imaginação arqueológica’ que constitui em estabelecer relações entre a unidade suporte — os sítios com pinturas — e os dados provenientes do trabalho arqueológico local, da etnografia e da teoria

antropológica. A versão apresentada ao final do capítulo anterior, encerra, portanto, uma construção parcial e arbitrária a respeito das circunstâncias sócio-culturais que levaram à criação da ‘mão na pedra’ por grupos caçadores-coletores no alto sertão baiano.

Entretanto, a pesquisa não se esgota aqui. Percebemos, ao longo do trabalho, a necessidade de expandir nossos estudos em direção à organização social do grupo autor da imagem. Em arqueologia, tenta-se chegar à organização social através da recuperação e análise de vestígios materiais “enterrados”, e que constituem uma pequena parcela da totalidade vivenciada pelo grupo. Na análise de imagens rupestres, onde nos faltam a presença humana e o discurso explicativo original, a relação perfil gráfico-grupo social pode ser avaliada nas expressões do pensamento mágico. Há que se aprofundar a relevância dos mitos e dos ritos para as sociedades ágrafas, não para encontrar significados, mas para explicar o contexto simbólico da produção. Sendo os mitos, histórias contadas segundo uma lógica que, inconscientemente, harmoniza as contradições culturais, pensamos a pintura rupestre como um elemento da narrativa mitológica, o que não implica em que a cada figura pintada corresponda um mito.

Por outro lado, ao priorizar a ‘mão na pedra’ como um signo pelo qual a cultura pôs-se à mostra, pensamos investigar, também no âmbito da antropologia da arte, a produção artística indígena em situações de contato com a cultura “de fora”, especificamente as ordens religiosas. Da rocha à talha; da mão que expõe, à mão que se oculta no objeto, nosso olhar volta-se para a presença da cultura nativa, ativa, que não se deixa morrer. A citação de Marcel Mauss (1974: 155) *“faz-se um gesto não só para agir, mas também para que os outros homens e os espíritos o vejam e compreendam”*, serve-nos como referência para pesquisas futuras. A mão, instrumento de expressão do

desejo comunitário, cumpre, na arte, a função mágica de construir o sonho da unidade cósmica perseguida.

7 - BIBLIOGRAFIA

- ALVES FILHO, Ivan. Claude Lévi-Strauss: a etnologia vai à arte. In: *História Pré-Colonial do Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, p.209-218, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. Pioneira: São Paulo, 1991.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE APOIO AO ÍNDIO. *Os povos indígenas da Bahia*. Salvador, 1981.
- ÁVILA, Victor de A.d'. *Os observatórios pré-históricos das tocas de Búzios e Cosmos*. ms. Disciplina de Arqueologia, Departamento de Antropologia, Museu Nacional - UFRJ, 1987.
- BARBOSA, Ana Cláudia. Arte ancestral no deserto da Austrália. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29/9/1996.
- BARRAU, Jacques. Mão/manufacto. Trad. Leonor Rocha Vieira. *Enciclopédia EINAUDI*, v.16, p.305-312. : Portugal, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1989.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1996/87.
- BELTRÃO, M. da C. de M.C. et all. Les représentations pictographiques de la Serra de Pedra Calcaria: les tocas de Buzios et da Esperança. *L'Anthropologie*, Paris, 94, v.1, 134-135, 1990.
- BELTRÃO, M.C. de M.C., DANON, J.A., DORIA, F.A. de M.A. *Datação absoluta mais antiga para a presença humana na América*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1988.
- BELTRÃO, M.C. de M.C., LOCKS, M. Pinturas rupestres en la Region Arqueológica de Central, Estado da Bahia, Brasil: una tentativa para reconstruir las condiciones del entorno. *III Simpósio Internacional de Arte Rupestre da SIARB*. Resumos, Stª. Cruz da la Sierra, 1991.
- BELTRÃO, M.C. de M.C., LOCKS, M., CORDEIRO, D. Project Central (Bahia, Brazil): rock art in the chapada Diamantina uplands. *Revista de Arqueologia*, São Paulo: MCT/CNPq/FINEP, v.8. n.1, p.337-351, 1994.

- BELTRÃO, M.C. de M.C., LOCKS, M., CORDEIRO, D. Proyecto Central (Bahia, Brasil): arte rupestre en la depresión Sanfranciscana y la Chapada Diamantina de las tierras altas. *III Simpósio Internacional de Arte Rupestre da SIARB*. Resumos, Stª Cruz de La Sierra, 1991.
- BELTRÃO, M.C. de M.C., LUCE, Cynthia, N. Eventos, signos e símbolos na pré-história brasileira. In: *História Pré-Colonial do Brasil*. Rio de Janeiro: Europa, p.91-110, 1994.
- BELTRÃO, M.C. de M.C., RABELLO, A.M.C., NADER, R.V. A Tradição Astronômica. *VI Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Programa e Resumos, Rio de Janeiro: UNESA, 1991.
- BELTRÃO, Maria C. De M.C.; LOCKS, Martha. Pleistocene fauna from the 'toca da Esperança', site (Archaeological region of Central, Bahia, Brazil): Mammals, n.1. *Anais do XI Congresso Brasileiro de Paleontologia*, Curitiba: UFPE, 1989.
- BELTRÃO, Maria e LOCKS, Martha. Climatic changes in the Archaeological Region of Central, Bahia, Brasil, as shown interpretation of prehistoric rock paintings. *Anais do 1º Congresso Internacional de Etnobiologia*, Belém, PA; Supercorres, v.1., 1990.
- BELTRÃO, Maria, FRADE, C. Rock paintings on the chapada Diamantina uplands and the Bumba meu boi. *Historical Archaeology in Latin America*, Colombia, S.C.: Stanley, South, 12, p.37-72, 1996.
- BELTRÃO, Maria. A arqueologia e a caatinga. *Carta Mensal*. Rio de Janeiro: CNC, v.40, n.479, fevereiro, 1995.
- _____. Arqueoastronomia no Brasil. *Carta Mensal*, Rio de Janeiro, v.36, n.421, p.49-59, abril, 1990.
- BELTRÃO, Maria. A Região Arqueológica de Central, Bahia, Brasil: a Toca da Esperança, um sítio arqueológico do Pleistoceno médio. *Revista da Fundação Museu do Homem Americano*. S. Raimundo Nonato (PI), v.1, 1996.
- BELTRÃO, Maria. Pesquisa no interior da Bahia: possível representação pictórica da fauna extinta. *American Antiquity*. Current Research, 56, n.1, p.150, janeiro, 1991.
- _____. Projeto Central: novos dados. *Revista de Arqueologia*. São Paulo: MCT/CNPq/FINEP, 8, V.1, P.25-41, 1994.
- _____. *SOS Bahia*, ms. Disciplina de Arqueologia, Museu Nacional. UFRJ, s/d.
- BIGARELLA, J.J., BELTRÃO, M.C. de M.C., TÖTH, E.M.R. Registro de fauna na arte rupestre: possíveis implicações geológicas. *Revista de Arqueologia*. Belém, v.2, n.1, p.31-37, 1984.

- BRAGA, Márcia D. *Relatórios das campanhas à Região Arqueológica de Central, Bahia*. ms. Disciplina de Arqueologia, Departamento de Antropologia, Museu Nacional - UFRJ, 1995 e 1996.
- BRUMANA, Fernando G. *Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- BRUNEAU, Philippe, BALUT, Pierre-Yves - *Theorie de la mediation et archaeologie. Tétralogiques*, 3, p.159-189, 1986.
- _____. *Pour l'archaeologie du monde moderne et contemporain. Formes*, P.3-6, 1982.
- BRYAN, Alan L., GRUHN, R. *Archeological research at six caves of rockletter sites in interior Bahia, Brazil*. Oregon, p.1-168-1993.
- CALDERÓN, Valentin. *Notícia preliminar sobre as seqüências arqueológicas do médio São Francisco e da Chapada Diamantina, estado da Bahia*. PRONAPA, Resultados preliminares do 1º ano. Belém, Publicações avulsas, n.6, p.107-119, 1967.
- _____. *Investigação sobre arte rupestre no planalto da Bahia: as pinturas da Chapada Diamantina*. Universitas. Salvador, n.6/7, p.217-227, maio/dezembro, 1970.
- _____. *Nota Prévia sobre arqueologia da região Central e Sudeste do estado da Bahia*. PRONAPA, resultados preliminares do 2º ano. Belém, publicações avulsas, n.10, p.135-151, 1969.
- _____. *Nota Prévia sobre três fases da arte rupestre no estado da Bahia*. Universitas. Salvador, n.5, p.5-17, janeiro/abril, 1970.
- _____. *Investigação sobre arte rupestre no planalto da Bahia: as pinturas da Chapada Diamantina*. Universitas. Salvador, n.6/7, p.217-227, maio/dezembro, 1970.
- _____. *A pesquisa arqueológica nos estados da Bahia e Rio Grande do Norte*. Dédalo. São Paulo, n.17/18, ano IX, p.25-32, junho/dezembro, 1973.
- CAMPOS, Md'O et alii. *Astros em pinturas rupestres na bacia do rio São Francisco, Bahia, Brasil*. Comunicação - 45º *Congrés International d'Americanistes, Colômbia*.
- CAPILLA, Ramsés. *Relatório geo-arqueológico* - Disciplina de Arqueologia, Departamento de Antropologia, Museu Nacional - UFRJ, 1991.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem*. Trad. Vicente Felix de Queiroz. São Paulo, Mestre Jou., 1972.
- CENTRO CAMUNO DI STUDI PREISTORICI. *BCSP: World journal of prehistoric art*. Itália, 1989.

- CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Straus*. Trad. Nícia Adan Bonetti. Campinas, Papirus, 1989.
- CHAUVET, J.M. DESCHAMPS, E.B. HILLAIRES, C. *La grotte Chauvet à vallon Pont-d'-Arc*. Paris: Seuil, 1995.
- CLOTTES, Jean, LEWIS-WILLIAMS, D. *Les chamames de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Seuil, 1996.
- CONKEY, M.W., HASTORF, C.A. (ed.). *The uses of style in archaeology*. Nova York. Cambridge University Press, 1993.
- COSTA, G.M. et al. Pigmentos minerais e corantes pré-históricos. *Dédalo*. São Paulo, 1, p.362-373, 1989. Publicação avulsa.
- COSTA, M. H.F.; BELTRÃO, M.C. de M.C. Documentos visuais como elementos de informação cultural. *Dédalo*, São Paulo: MAESP, ano X, n.20, p.5-10, dezembro, 1974.
- COURAUD, Claude. Pigments utilisés en préhistoire: provenance, préparation, mode d'utilisation. *L'Anthropologie*. Paris, t.92, n.1, p.17-28, 1988.
- DIEGUEZ, Flavio. Arte primitiva. Mesmo. *Super Interessante*, ano 9, n 4, p.46-57, abril, 1995.
- DUARTE, Adão de A. História de Central. Brochura, 1978a.
- _____. *Geografia de Central*. Brochura, 1978b.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. Trad. Antônio Telles. Rio de Janeiro, Forense, 1970.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. *Pequeno Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- FLORES, Luiz Felipe B.N. *Teoria arqueológica e análise do imaginário relativo à arte rupestre*. ms. Disciplina de Arqueologia, Departamento de Antropologia, Museu Nacional - UFRJ, 1995.
- FOLHA DE SÃO PAULO. A pintura dos mapas das cavernas. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8/12/96, Caderno Mais!, p.16.
- GARCIA, Hélio Carlos, GARAVELLO, Tito Marcio. *Geografia do Brasil: dinâmica e contrastes*. São Paulo, Scipione: 1995.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- GIEDION, Sigfried. *L'Eterno Presente: le origin dell'arte*. Trad. Furio Jesi, Milão: Feltrinelli, 1965.
- GLAS, Norbert. *As mãos revelam o homem*. Trad. Gerar Bannwart. São Paulo, Antroposofica, 1988.
- GODOY, Norton. Adão australiano. *Isto é*. São Paulo, n.1409, p.54, 2/10/97.
- GOMBRICH, E.H. O milagre de Chauvet. Trad. Samuel Titar Jr. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12/1/1997, Caderno Mais!, p.8-9.
- GUIDON, Niéde. Arte rupestre no Piauí. *Anuário de Divulgação Científica*. Temas de Arqueologia, 4; arte rupestre. Goiânia: UCGO, 1981.
- HEDGES, Ken. Origines chamaniques de l'art rupestre dans l'ouest americain. *L'Anthropologie*. Paris, t.97, n.4, p.675-691, 1993.
- HERTZ, Robert. *The Hands*. In *Rules and meanings (The anthropology of every day Knowledge)*, Penguin Education p-118-124, 1973.
- _____. A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. Trad. Rodney e Claudia Needham. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro: CER/ISER, n.6, p.99-128, novembro, 1980.
- HUGHES, Robert. Behold the stone age. *Time*. Nova York, v.145, n.6, p.30-40, fevereiro, 1995.
- IBGE/PRÓ-MEMÓRIA. *Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju*. Rio de Janeiro, 1981.
- JONAITIS, Aldona. The development of Franz Boas's theories on primitive art. In: *A wealth of thought: Franz Boas on native american art*. Canadá/USA: Aldona Jonaitis (ed.), p.3-36, 1995.
- KAPLAN, David, MANNERS, Robert A. *Teoria da Cultura* de Zilda Kacelnik. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. Trad. de Marie-Agnés Chauvel. São Paulo: Brasilense, 3ª ed. s.d. (1ª ed. 1988).
- LEACH, Edmund. Cultura / culturas. Trad. Rui Pereira e Miguel Serras Pereira. *Enciclopédia EINAUDI*, v.5., p.102-135. Portugal. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- LEAREY, R.E. LEWIN, R. *Origens*. Trad. Maria Luiza da Costa G. de Almeida: São Paulo: Melhoramentos, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981b.

- LEAREY, R.E. *A evolução da humanidade*. Trad. Norma Telles. São Paulo: Melhoramentos, Círculo do Livro S.A., Brasília, DF: Ed. Universidade de Brasília, 1981a.
- LEROI-GOURHAN, André. *As religiões da pré-história*. Trad. Maria Inês da França Sousa Ferro. Lisboa, Edições 70, 1985a.
- _____. *O gesto e a palavra: memória e ritmos*. Trad. Emanuel Godinho. Lisboa, Edições 70, 1987.
- _____. *O gesto e a palavra: técnica e linguagem*. Trad. Vitor Gonçalves. Lisboa, Edições 70, 1985b.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo. Nacional, 1976.
- _____. *A oleira ciumenta*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In: *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginard Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- LEWIS-WILLIAMS, David. Rock art and semiotic. In: *Believing and seeing: symbolic meanings in Southern San rock paintings*, p.3-14. Inglaterra: Academic Press, 1981.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Trad. Aluizio Ramos Trinta. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____. Os imaginários do social. Trad. Marianne Strumpf. In: *Psicologia e práticas sociais*. Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia da UERJ, p.5-13-1983.
- _____. *A contemplação do mundo*. Trad. Francisco Franke Seltineri. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.
- MARINGER, Johannes, BANDI, Hans-Georg. *Arte prehistorico*. Trad. Pedro Pillicena Sanchez. Brasília, Ed. Holbein, 1952.
- MARTIN, Gabriela. Registro rupestre e registro arqueológico do nordeste do Brasil. *Revista de Arqueologia*. São Paulo, v.8, n.1, p.291-302, 1994.
- MARTYNOV, Anatoly. A typology of meanings for petroglyphs. *International newsletter on rock art*. France, n.4, p.17-19, 1993.
- MATTA, Roberto de. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

- MAUSS, Marcel. *Introducción a la etnografía*. Trad. Fermin del Pino. Madrid, Istmo, 1967.
- _____. *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. Trad. Mauro W.B. de Almeida. São Paulo: E.P.U. EDUSP, 1974.
- _____. *Sociedad y Ciencias Sociales*. Trad. Juan Antonio Matesanz. Barcelona. Barral, 1972.
- _____. Categorias coletivas de pensamento e liberdade (1921). Trad. Regina de Moraes Morel. IN: *Marcel Mauss: Antropologia*. Roberto Cardoso de Oliveira (org.), S. Paulo, Ática, p. 154-158, 1979.
- _____. Mentalidade primitiva e participação (1923). Trad. Regina Lúcia de Moraes Morel. IN: *Marcel Mauss: Antropologia*. Roberto Cardoso de Oliveira (org.), São Paulo, Ática, p.159-163, 1979.
- MELLO, Ceres R. O sertão nordestino e suas permanências (séc. XVI-XIX). *Revista Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v.148, n.354/357, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *Os Pensadores*, v.XLI, p.193-450. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- MOURÃO, Ronaldo R. de F. Rodas do sol na Bahia revelam antiga astronomia. *Super Interessante*, ano 5, agosto, 1991.
- NADER, Rundsthen, V. *Das representações rupestres de objetos e fenômenos celestes existentes na região de Central, BA*. ms. Disciplina de Arqueologia, Departamento de Antropologia, Museu Nacional - UFRJ, 1987.
- NAPIER, John. *A mão do homem: anatomia, função e evolução*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- NEME, S., BELTRÃO, M. RABELLO, A., NIEMEYER, H. de. Inter-ethnic contac in Brazil observed by Archaeology: two-case studies. *Congresso de Arqueologia Histórica*. Resumo - Portuguese discovery, Kansas, EUA, 1993.
- NETTO, Carlos X. de A. O espaço na arte rupestre. In: *Anais da VI Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. CNPq/FINEP/UNESA/SAB: Rio de Janeiro, 1992.
- OLIVEIRA, Ana C. de. *Fala gestual*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- OTT, Carlos. Contribuição à arqueologia baiana. *Boletim do Museu Nacional*. Abra série, Antropologia, n.5. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional:, 1944.

- _____. Vestígios de cultura indígena no sertão da Bahia. *Publicações do Museu da Bahia*, n.5. Salvador, Secretaria de Educação e Saúde:, 1945.
- _____. *Pré-história da Bahia*. Salvador, Livraria Progresso, 1958.
- PEIRCE, Charlis S. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PESSIS, Anne Marie. Contexto e apresentação social dos registros visuais da antropologia pré-histórica. *CLIO*, Série Antropológica, n.4. UFPE: Recife, 1991.
- _____. Registros rupestres: perfil gráfico e grupo social. *Revista de Arqueologia*. S. Paulo, v.8, n.1, p.283-289, 1994.
- PPGAS/PETI/MUSEU NACIONAL. *Atlas das terras indígenas do nordeste*. Rio de Janeiro, 1993.
- PROUS, André. A datação das obras rupestres pré-históricas: o exemplo de Minas Gerais. In: *Catálogo da exposição Pré-Histórica Brasileira: aspectos da arte parietal*. UFMG/USP.
- _____. *Arqueologia Brasileira*. Brasília, DF: UNB, 1992.
- _____. Arte rupestre em Minas Gerais. *Anuário de Divulgação Científica*. Temas de Arqueologia Brasileira, 4: arte rupestre, Goiânia: UCGO, p.34-57, 1991.
- QUENÉTAİN, Tanneguy de. Valem os nós mais que os selvagens? Trad. Ana Maria de Lima Teixeira. In: *Mito e linguagem social: ensaios de Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p.135-145, 1970.
- RATTNER, Jair. Artista pré-histórico europeu preferia pintar rocha ao ar livre. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8/9/96, Caderno Mais!
- READ, Herbert. *As origens da forma na Arte*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- REGNER, Anna Carolina K.P. - Uma filosofia da ciência "aplicada": Reconstructing prehistory. de James Bell (1944) *Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência*. São Paulo, n.14, p.17-36, 1995.
- RIBEIRO, Berta G. *Dicionário de Artesanato Indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: USP, 1988.
- RIBEIRO, Berta. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: USP, 1989.
- RIBEIRO, Pedro Augusto. *Manual de introdução à Arqueologia*. 1977.

- ROMANILLO, A.M., MORALES, M.G.. Radiocarbon dating of a decorated area in the Fuente del Salin cave in Spain. *International newsletter on rock art*, França, n.3, p.1-2, 1992.
- SÁ, Cristina. Reflexões sobre a construção do espaço. In: *Olhar urbano, olhar humano*, p.107-159. São Paulo, IBRASA, 1991.
- SAMPAIO, Theodoro. Os naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX e o progresso da etnografia indígena no Brasil. IN: *Os naturalistas viajantes e a etnografia indígena*. Livraria Progresso: Salvador, p.7-190, 1955.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- SARMENTO, Claudia. Mestres das cavernas põem à prova os conceitos sobre a criatividade humana. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1º/12/96.
- SCHMITZ, Pedro I. et al. *Arte rupestre no Centro do Brasil: pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia*. Instituto Anchietano de Pesquisas: S. Leopoldo, 1984.
- SIMMEL, G. Las Ruinas. In: *Cultura Feminina y Otros ensayos*. *Revista de Occidente*, Madrid, p.211-220, 1934.
- SOLÁ, Maria Elisa C. Arte rupestre: imagens da pré-história. In: *História Pré-Colonial do Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Europa, p.111-144.
- SPIX, Von e MARTIUS, Von. *Através da Bahia*. Trad. Pirajá da Silva e Paulo Wolf. São Paulo, Cia. Ed. Nacional:, 1938.
- STEWART, Julian H. (ed.) The Marginal tribes. *Handbook of South American Indians*, v.1, Nova York: Cooper Square Publs, 1963a.
- _____. The tropical forest tribes. *Handbook of South American Indians*, v.3. Nova York: Cooper Square Publs. 1963b.
- TOSTES, Celeida M. Um diálogo do homem com a natureza. *Artefato*. Rio de Janeiro, ano I, n.4, p.9-13, 1978.
- TRINTA, Aluizio R. Sua alma, sua palma: aprendendo sobre as mãos. *Intercâmbio*. Rio de Janeiro, 4(2), p.27-47, janeiro/abril, 1989.
- VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo, Studio Nobel, FAPESP, EDUSP:, 1992.
- WAINWRIGHT, N.M. Conservation and recording of rock art in Argentina. *CCI Newsletter*. Canadá, n.6, p.4-5, setembro, 1995.

ZOLADZ, Rosze W. Iluminando as categorias apagadas. In: *Augusto Rodrigues: o artista e a arte, poeticamente*, p.109-126. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1990.